Capitolo primo

IL PATROCINIO ARTISTICO NEL SEICENTO

I.

« Assunto al Ponteficato Urbano ottavo », scriveva il cronista di cose d'arte Giambattista Passeri, guardando al passato con la nostalgia di uno che vedeva scorrere pigri gli anni '70, « parve veramente che in quel tempo ritornasse il secolo d'oro per la pittura, essendo un Papa ameno d'ingegno, generoso d'animo, e nobile di genio, et i Nepoti di lui tutti favorevoli alle belle arti »[1].

Ma a ben guardare, il lungo pontificato di Urbano VIII iniziato nel 1623 segnò piuttosto l'apice di un periodo di intensissima attività del mecenatismo, che non l'inizio di una nuova èra: un radioso pomeriggio anziché un'aurora. Per almeno trent'anni l'austerità e il rigore della Controriforma si erano attenuati sotto la spinta del lusso e dell'iniziativa personale. Se pure l'eresia intellettuale continuava ad essere soffocata nei limiti del possibile, le sperimentazioni artistiche venivano incoraggiate come mai prima o dopo di allora. Il regno di Urbano VIII portò ad un notevole incremento del mecenatismo artistico, ma anche ad un certo controllo.

Gli immediati predecessori di Urbano, Paolo V (1605-1621) e in minor misura Gregorio XV (1621-1623), avevano delineato un modello cui egli si limitò ad uniformarsi. Il completamento di San Pietro, la erezione e la decorazione di un vasto palazzo e di una residenza in campagna, la costruzione di una lussuosa cappella di famiglia in una delle chiese importanti di Roma, il mantenimento e l'arricchimento di varie fondazioni religiose, la raccolta, per opera di un nipote favorito, di una galleria di dipinti e sculture, erano prassi comune. Ivi scorgiamo riflessi i contrasti, e talvolta lo stato di tensione, tra il papa

[1] Passeri, p. 293. Per una trattazione dell'epoca stesa in tono entusiastico sul tema della protezione delle arti, nonché sull'ambiente intorno ai Barberini, vedi *L'Hoggidì* dell'abate Lancellotti, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1627 ed in seguito più volte ristampato.

come guida spirituale e temporale, e l'uomo come amatore di cose d'arte e capo di una famiglia orgogliosa e ambiziosa.

I papi e i loro nipoti non erano certamente gli unici committenti, ma il continuo accrescimento della loro ricchezza e della loro potenza durante il secolo ne fece guide e poi veri e propri dittatori del gusto. Questo processo raggiunse il suo apice durante il regno di Urbano VIII, e fu tra le cause del relativo declino della varietà della ricerca artistica. Fino all'elezione di questo papa cambiamenti e rivoluzioni erano all'ordine del giorno sulla scena romana. « ... È una cosa strana ed innaturale — scriveva un corrispondente di lord Arundel nel 1620 verso la fine del sedicesimo anno di regno di Paolo V [1] — che qui, diversamente che in qualsiasi altro posto, la lunga vita del principe sia considerata la rovina del popolo, il cui vantaggio consiste nei rapidi mutamenti, e spesso appresta nuove speranze in coloro che aspirano ad elevarsi per mezzo di nuove famiglie, i quali, persistendo le vecchie, rimangono bloccati e li vedi esitanti a compromettere i loro sostenitori futuri corteggiando quelli che vengono sostituiti ». Esattamente la stessa cosa accadde, con molta maggior intensità, dopo i ventun anni di regno di papa Urbano VIII [2].

Questi « rapidi mutamenti » e la conseguente ascesa di nuove famiglie diedero forme precise alla protezione delle arti. Via via che si succedevano sul trono, i papi si circondavano di una corte di parenti, amici e clienti che convergevano a Roma da ogni parte d'Italia per impossessarsi dei molti e lucrosi uffici che cambiavano titolare ad ogni mutamento di governo. Questi uomini iniziavano subito a costruire palazzi, cappelle e gallerie di quadri; come committenti erano pieni di spirito competitivo, ansiosi tanto di dar espressione alla loro ricchezza e al loro potere il più rapidamente possibile, quanto di scoraggiare i loro rivali. Dopo la morte del papa cadevano spesso in disgrazia,

[1] « ... It [is] a strange and unnaturall thing that in that place, contrary to all others, the long life of the Prince is sayd to be the ruyne of the people; whose wealth consists in speedy revolutions, and oft new preparations of new hopes in those that aspire to rise by new fam.es who, w.th the ould, remayne choaked w.th a stand, and loath to blast their future adresses by spending to court those that are dispaired of ». Lettera da Mr Coke dell'8 ottobre 1620; Hervey, p. 183.

[2] Ameyden, *Relatione della città di Roma 1642*; MS 5001 nella Biblioteca Casanatense, Roma. Lo spirito di devozione, afferma l'autore, si allentò sotto Urbano VIII a causa dell'eccessiva lunghezza del pontificato « non per colpa alcuna del Prencipe, ma che la nascita del Pontificato elettivo, et ecclesiastico ricerca mutazione più spesso, acciò molti possono godere de gli onori, e dignità ecclesiastiche, ricerche, e cariche della corte ».

e in ogni caso le loro cospicue entrate subivano un improvviso arresto, dato che il nepotismo non riusciva più a edificare imperi privati con la spartizione di alcuni dei beni territoriali della Chiesa. « Non vi è passo né più difficile né più pericoloso — diceva papa Gregorio XV, che sapeva senza dubbio il fatto suo [1] — di questi di nepoti de' Papa dopo la morte di loro zii ». Ovviamente, con l'esaurirsi delle loro entrate, essi cessavano anche di essere i principali committenti: degno di nota fu il caso del cardinale Alessandro Peretti-Montalto, nipote di papa Sisto V, che continuò ad essere amato e rispettato anche dopo la morte di quel papa, tanto che gli artisti non cessarono di lavorare per lui [2]. Evidentemente non era questo il caso più comune.

Roma più che una nazione era un simbolo. I nobili che costituivano la clientela papale continuavano a considerarsi piuttosto fiorentini, bolognesi o veneziani che non romani o italiani, e dato che il prestigio della pittura era al suo massimo grado, costituiva punto d'onore per un cardinale riuscire a circondarsi di pittori di fama provenienti dalla sua stessa città nativa. Sappiamo che il cardinale Maffeo Barberini (il futuro Urbano VIII) « haveva gran genio di valersi d'Artefici della sua Patria; essendo egli Fiorentino », e che papa Gregorio XV essendo « bolognese, vi era poco da far bene per quelli d'altra Nazione ». Gli artisti naturalmente cercavano di approfittare della situazione, cogliendo il vento favorevole. Nel 1621 veniva eletto papa il cardinale Ludovisi. Qualche anno prima il Domenichino era tornato nella nativa Bologna dopo una lite col cardinal Borghese, ma « questa nuova fù di gran comotione d'animo à Domenico, per esser' il nuovo Papa suo Paesano, e zio d'un suo Compare »: si affrettò quindi a rientrare a Roma, dove fu nominato architetto vaticano per intercessione del nipote del papa, Ludovico [3].

Effettivamente, se consideriamo le carriere dei più importanti artisti che da Bologna seguirono all'inizio del secolo Annibale Carracci, introducendo a Roma un nuovo modo di dipingere, risulta evidente uno schema abbastanza preciso. Il giovane pittore viene alloggiato, forse in un monastero, da un cardinale che un tempo è stato legato papale nella sua città d'origine. Per mezzo di questo protettore egli

[1] Citato dal Felici, p. 321.
[2] Passeri, p. 27.
[3] *Ibid.*, pp. 44 e 132.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA" DIP. ST. STORICI DAL M. E. ALL'ETÀ CONT.

viene a contatto con qualche influente prelato bolognese che gli commissionerà una pala d'altare per la sua chiesa titolare e delle decorazioni per il palazzo di famiglia, dove ora l'artista verrà sistemato. La prima opera servirà a farlo conoscere e stimare pubblicamente, la seconda lo avvicinerà ad altri potenziali committenti nell'ambito della cerchia degli amici del cardinale. Questo è di gran lunga il passo più importante. Per molti anni il pittore nuovo arrivato lavorerà quasi esclusivamente per un limitato gruppo di clienti, fintanto che il crescente numero di pale d'altare da lui dipinte non avrà consolidato la sua fama presso un pubblico più vasto, procurandogli denaro e prestigio sufficiente per contare solo su se stesso e permettendogli di accettare incarichi provenienti dalle fonti più disparate. Giunto a questo punto, egli poteva assistere alla morte del suo signore o a un mutamento di regime con un certo grado di tranquillità.

Questo schema essenziale, che dovrà essere ampliato e seguito nelle sue modificazioni nelle pagine seguenti, fu determinante per l'ubicazione delle opere più significative di arte moderna a Roma. Vi erano, innanzitutto, le grandi dimore patrizie di città e di campagna, contenenti tutte (per esempio i palazzi Aldobrandini, Peretti, Borghese, e così via) alcuni tra i più antichi quadri ed affreschi dipinti dai pittori bolognesi. In secondo luogo, le chiese. La più importante era naturalmente San Pietro, la cui decorazione era posta sotto la diretta supervisione del papa, ma ve n'erano numerose altre mantenute da ricchi cardinali e da famiglie nobili. Si dividevano in due categorie: c'erano quelle di cui era titolare un cardinale o per le quali un cardinale nutriva particolare venerazione, e quelle in cui egli desiderava avere sepoltura. Entrambe, comunque, avevano una caratteristica in comune: l'antichità. Una chiesa titolare, per definizione, passava di cardinale in cardinale attraverso i secoli; ed in generale i papi e le loro famiglie, forse per respingere l'accusa di essere dei nuovi ricchi, si facevano seppellire nelle basiliche più antiche e venerabili, quali ad esempio Santa Maria Maggiore e Santa Maria sopra Minerva.

Per un nobile esisteva inoltre un altro modo di contribuire allo splendore di Roma, sperando nello stesso tempo di trovare un'adeguata sistemazione per la tomba di famiglia: costruire una nuova chiesa. La richiesta era enorme. Nuovi Ordini erano sorti per fronteggiare la minaccia della Riforma, gli Oratoriani, i Gesuiti, i Teatini, i Barnabiti e i Cappuccini; e le varie comunità straniere a Roma, fiorentini,

lombardi e molti altri, facevano a gara nell'erigere nuovi templi sontuosi. Tali edifici, comunque, sorgevano con estrema lentezza, e i preventivi di spesa risultavano in genere di molto inferiori al costo effettivo. Raramente accadeva che l'uomo che aveva deciso di costruire una chiesa vivesse il tempo necessario per dirigerne la decorazione; ancor più raro era che gli eredi se ne occupassero col suo stesso interesse. In tal modo le cappelle dovevano essere cedute a chi fosse in grado di decorarle. Ma i grandi cardinali badavano soprattutto ad abbellire le loro chiese titolari, i loro palazzi di famiglia e le tombe poste nelle più antiche basiliche. Inoltre, un acuto spirito di rivalità li rendeva riluttanti a lasciare un'impronta relativamente piccola in una chiesa già cominciata da un altro cardinale. « Quantunque gli fosse opposto, — si scrive a proposito del cardinale Alessandro Peretti-Montalto [1], — che non gli conveniva seguitar una fabbrica cominciata da altri, disprezzando simili humani rispetti, proseguì a gloria di Dio l'impresa ». Con maggior frequenza, comunque, il completamento e la decorazione delle nuove chiese venivano realizzati da signori ricchi ma di scarso peso politico, che non erano in contatto con i più moderni artisti e si trovavano costretti per questo a rivolgersi a favoriti di fama consolidata da tempo. Risulta perciò paradossalmente vero quello che un viaggiatore ben informato avrebbe potuto notare verso il 1620, e cioè che buona parte dei migliori dipinti moderni a Roma si trovavano nelle chiese più antiche.

II.

Nei limiti dello schema tracciato c'era una numerosa serie di possibili varianti circa i rapporti tra un artista e il cliente che di lui si serviva. Da una parte vediamo il pittore alloggiare nel palazzo di un signore e lavorare esclusivamente per lui e per i suoi amici; dall'altra troviamo una situazione che appare, a prima vista, in tutto simile a quella d'oggi: l'artista dipinge un quadro senza sapere per chi o per che cosa, e lo espone nella speranza di trovare un compratore qualsiasi. Tra questi due estremi c'erano numerose gradazioni, comprendenti tutta una folla di intermediari, commercianti e amatori, mentre non mancavano a volte d'interessarsi di cose d'arte taluni viaggiatori stra-

[1] Panciroli, p. 800, citato dall'Ortolani.

nieri, direttamente o per mezzo di agenti. Questi stadi intermedi divennero sempre più importanti col passar degli anni; ma gli artisti di solito non amavano lavorare liberamente per ammiratori sconosciuti, e, fatte le debite eccezioni, le mostre erano considerate come l'ultima risorsa del disoccupato.

Il più stretto rapporto possibile tra committente ed artista era quello frequentemente definito dagli scrittori del Seicento come *servitù particolare*. L'artista veniva regolarmente assunto da un determinato signore e spesso mantenuto nel suo palazzo [1]. Riceveva un assegno mensile, in aggiunta al pagamento normale delle opere da lui eseguite [2]. Se si pensava che la sua arte avrebbe tratto beneficio da una visita a Parma per vedere gli affreschi del Correggio o a Venezia per migliorare il colore, il signore avrebbe pagato le spese del viaggio [3]. L'artista in effetti veniva trattato come un membro della « famiglia » del principe, in compagnia di cortigiani ed ufficiali d'ogni specie. Il grado ufficiale da lui occupato variava a seconda del signore; per quanto accadesse che alcuni principi nominassero un artista *nostro pittore* « con tutti gli honori, autorità, preminenze, prerogative, l'immunità, utili, dritti, regalie, emolumenti, esentioni, et altre cose a tal officio spettanti, et che hanno goduto, sono soliti, possono e devono godere gli altri simili pittori » [4], simile posizione era occupata più spesso da architetti che non da pittori. Per lo più nell'ambito del seguito principesco c'era un agile *cursus honorum* che l'artista percorreva rapidamente a mezzo di promozioni. Così Andrea Sacchi, che dal 1637 al 1640 si trovava nella famiglia del cardinale Antonio Barberini tra un giardiniere, tre servi, un nano e una vecchia nutrice, l'anno

[1] Se ne hanno molti accenni nel Pascoli, I, p. 93, e II, pp. 119, 332, 417, 435 ecc.

[2] Montalto, p. 295, per l'importante dichiarazione di Alessandro Vasalli, un pittore chiamato a testimoniare per il Mola nelle sue dispute col principe Pamphili: «Io so che quando una persona di qualche professione è arrolato tra la famiglia de' Principi e tra Virtuosi de Principi con assegnamento di pane sono obbligati a preferir qualche Pnpe o Prnpessa per ogni loro operazione, ma però pagandoglieli le sue opere quello che vagliono, e perciò non è obbligato a servire quel Pnpe con la sua professione, senza una mercede, o salario, ma come ho detto deve preferire quel Pnpe ad ogni altro per il tenor dela loro professione e questo lo so perché così ne gli insegna la ragion naturale e per haverlo anco sentito dire tra Pittori in ordine alla Professione...»

[3] Pascoli, II, p. 211: il cardinale Pio mandò il suo protetto Giovanni Bonati a Firenze, Bologna, Modena, Parma, Milano e Venezia; *ibid.*, II, p. 302: il cardinale Rospigliosi mandò Lodovico Gimignani a Venezia.

[4] La nomina di Gio. Gasparo Baldoini « per nostro pittore» da parte del cardinale Maurizio di Savoia; Baudi di Vesme, 1932, p. 23.

successivo fu promosso alla più alta categoria di dipendenti, insieme a scrittori, poeti e segretari [1].

Una posizione di questo genere era molto ambita dall'artista, e tutti gli scrittori concordano nell'ammetterne gli enormi, e talvolta indispensabili, vantaggi [2]. Non mancavano gli aspetti negativi: alcuni artisti trovavano difficoltà a sciogliere il rapporto di dipendenza con il proprio padrone, ed erano implicite alcune restrizioni della libertà personale che potevano diventare fastidiose [3]. D'altra parte, per paradossale che possa sembrare, gli artisti che si trovavano in tale situazione avevano le migliori opportunità per farsi conoscere, per lo meno entro certi ambienti. Si è già notato che il signore non era del tutto disinteressato nella sua dedizione alle arti. L'avere un pittore dotato nella sua casa gli dava prestigio, ed egli non esitava di solito a cantar le lodi del suo protetto, incoraggiandolo anche a lavorare per altri. Mancando i critici di professione, tali appoggi ed incoraggiamenti costituivano di gran lunga il sistema migliore per dar fama ad un pittore. « Per verità a sollevare il nome è necessario ad ogni buon principio la protettione di personaggi, li quali con amorevolezza si compiaccino di beneficare alcuno », scriveva il Passeri commentando i primi anni della vita di Giovanni Lanfranco [4], dato che solo le grandi famiglie erano in grado di fare avere ai loro protetti incarichi di lavoro nelle chiese più alla moda, tappa indispensabile nella carriera di ogni artista.

Dato il prevalere in Roma di potenti rivalità nazionali, non sorprende il fatto che il luogo di nascita di un artista potesse esercitare un peso maggiore nel fargli godere una *servitù particolare* che non nel fargli ottenere incarichi normali. Così sappiamo per esempio che il fiorentino Marcello Sacchetti, vedendo alcune opere di Pietro da Cortona, « lo lodò et interrogandolo dell'esser suo e della sua Patria nel sentire che era da Cortona lo chiamò paesano, essendo egli Fiorentino », e se lo portò a palazzo [5]. Analogamente, alla fine del secolo, il cardinale Ottoboni provvide all'alloggiamento del concittadino ve-

[1] Incisa della Rocchetta, 1924, p. 70.

[2] Pascoli, I, p. 93.

[3] Per la riluttanza del duca di Bracciano a permettere che Pietro Mulier lasciasse Roma, vedi Pascoli, I, p. 180. Pier Francesco Mola e Guglielmo Cortese dovettero chiedere un permesso speciale per potersi allontanare alcuni giorni da Valmontone, dove lavoravano per il principe Pamfili; Montalto, p. 288.

[4] Passeri, p. 141.

[5] *Ibid.*, p. 374.

neziano Francesco Trevisani[1]. Ma le buone maniere, suprema risorsa per i pittori del Seicento, potevano essere almeno altrettanto importanti del luogo d'origine nel garantire ad un artista una posizione di questo genere.

Sebbene questa specie di patrocinio fosse auspicabile in una società solida, le condizioni della Roma del Seicento, con i frequenti e talvolta drastici avvicendamenti di potere, non erano certo le più adatte a promuoverne lo sviluppo. Un rapporto troppo stretto con un signore caduto in disgrazia poteva costituire un serio ostacolo allorché le condizioni mutavano. E c'erano sempre artisti che trovavano insostenibili le limitazioni alla loro privata libertà, a dispetto della sicurezza che sembravano garantire loro[2]. Inoltre, non erano molte le famiglie che potevano o volevano mantenere i pittori a tali condizioni; così constatiamo sovente che questa forma estrema di protezione si limitava al periodo iniziale della carriera di un artista. Arrivando a Roma da qualche remoto centro, che cosa di meglio poteva sperare il pittore del benvenuto di un compatriota altolocato che gli offriva ospitalità, incoraggiamento ed emolumenti sicuri? Ma dopo qualche anno, raggiunta una certa reputazione e con Roma pullulante di forestieri disposti a pagare prezzi più alti, le cose presumibilmente cambiavano aspetto. Per fortuna era sempre possibile una soluzione di compromesso: l'artista poteva vivere e lavorare per conto suo pur continuando a ricevere un sussidio in cambio del quale egli s'impegnava a dare al signore la precedenza su tutti gli altri clienti[3].

Era per altro più comune che un pittore lavorasse nel suo studio accettando liberamente incarichi da chiunque glieli affidasse. Che venisse steso o meno un regolare contratto tra lui e il committente, dipendeva dalla portata dell'incarico, ma esaminando simili documenti così come ci sono rimasti, possiamo farci un'idea delle condizioni in cui questi artisti indipendenti lavoravano. Nelle pagine che seguiranno vedremo di volta in volta secondo quali termini venivano più frequentemente stipulati i contratti.

[1] Vedi la vita inedita del Trevisani ad opera del Pascoli nella Biblioteca Augusta, Perugia, MS 1383 e Battisti, 1953.

[2] Vedi più oltre, p. 52 per Salvator Rosa e la nota 2 a p. 54 per Benedetto Luti. Paolo Girolamo Piola « amante di sua libertà » allorché venne a Roma nel 1690 volle evitare di vivere nel palazzo del suo protettore e compatriota genovese marchese Pallavicini, e « benché a gran difficoltà » ottenne il permesso di risiedere altrove; Soprani, II, p. 185.

[3] Il cardinale Flavio Chigi passava a Mario de' Fiori una pensione mensile di 30 scudi; Golzio, 1939, p. 267.

Era abbastanza naturale che *dimensioni* e luogo dell'opera proposta dovessero venire specificati all'atto della richiesta di un affresco o di un dipinto religioso, e solo un punto causava talvolta difficoltà: quando una pala d'altare veniva affidata ad un artista che viveva in qualche centro lontano poteva presentarsi urgente il problema delle condizioni di luce nella cappella. Dato che, sebbene il pittore venisse naturalmente informato sulla destinazione del suo dipinto, non sempre egli aveva la possibilità di vedere il luogo di persona, si rendevano necessari numerosi scambi epistolari per chiarire il problema.

La misura dei dipinti per le gallerie private costituiva pure argomento di discussione. Quegli schemi di decorazioni complete che ci sono rimasti mostrano che in molti casi i dipinti erano destinati a coprire le pareti di una stanza o di una galleria secondo disposizioni simmetriche, e che abbastanza spesso essi venivano fatti coincidere con la superficie disponibile. In tal caso era importante definire le dimensioni esatte di ogni nuovo dipinto commissionato, e molte lettere pervenuteci testimoniano dell'interesse del committente per tale questione. Ripetutamente agli artisti veniva dato incarico di eseguire dipinti a coppie, e in molti casi è possibile vedere come questa preoccupazione per la funzione decorativa ed architettonica del dipinto ne influenzasse la composizione non meno delle dimensioni[1].

Di solito veniva anche dato all'artista il *soggetto* del dipinto, ma è difficile stabilire fino a che punto l'interpretazione ch'egli ne faceva venisse realmente controllata dal committente. Ciò in gran parte dipendeva, naturalmente, dalla destinazione dell'opera. Una sorveglianza attenta veniva forse esercitata sul soggetto di un affresco religioso o di una pala d'altare, ma i contratti solo raramente scendono a particolari precisi. Per la verità, spesso i pittori sembrano muoversi con sorprendente libertà, anche per commissioni importanti, e ciò dipendeva in gran parte dalla sofisticata cultura di Roma. Contratti riferentisi a piccoli centri di provincia contengono per i pittori istruzioni molto più particolareggiate che in quelli stesi nelle grandi città[2]. Di solito veniva

[1] In relazione a Claude vedi Röthlisberger, 1958.

[2] Vedi, ad esempio, i termini contrattuali stipulati per Saverio Savini a Gubbio nel 1608 pubblicati dal Galandi, IV, p. 60; o quelli per Mario Minnitti ad Augusta (Sicilia) nel 1617, pubblicati da Giuseppe Agnello.

dato un abbozzo del soggetto, lasciando all'artista la libertà di aggiungere quegli elementi ch'egli ritenesse necessari alla rappresentazione[1]. Spesso, anzi, la richiesta di ulteriori particolari iconografici veniva dal pittore. Così, nel 1665, allorché s'incaricò il Guercino di dipingere una pala d'altare per un monastero in Sicilia, vennero date all'artista le dimensioni con la raccomandazione che tra le figure fossero incluse « la Madonna del Carmine col puttino in braccio, S.ta Teresa in atto di ricevere l'habito dalla Vergine e dal Bambino la regola, S. Giuseppe e S. Giovan Battista, e che dette figure sieno tutte intiere e grandi dal naturale e che venghi la parte di sopra invaghita con varij scherzi d'Angeli ». Non bastavano all'artista queste istruzioni (del resto molto più particolareggiate del solito) ed egli scrisse per informarsi, « se la Madonna del Carmine vaddi vestita di rosso col manto azzurro conforme costuma la Chiesa, ò pure se coll'habito morello ed il manto bianco. Se la regola che deve porgere il Bambino alla Santa sia ò un libro, ò una cartella e quali parole vi dovran esser scritto per intelligenza del mistero. Di più se detta Santa Teresa vaddi ò à man destra ò sinistra... ». Egli poi desiderava sapere come doveva venir disposto il dipinto e come sarebbe stata la luce[2].

Difficoltà non mancavano anche per le opere profane. L'artista cui veniva affidato per esempio un tema vago come quello delle Quattro Stagioni si trovava spesso nell'incertezza su cosa dovesse realmente dipingere, e noi sappiamo che in queste circostanze egli ricorreva ai consigli di uno studioso o di un poeta, anche se questo non era specificamente previsto nel contratto. Allorché il principe Pamphili, ad esempio, diede incarico a Pier Francesco Mola di dipingere i Quattro Elementi nella sua villa di Valmontone, l'artista si recò da un giurista famoso della zona e chiese a prestito una genealogia degli dèi e un Virgilio commentato, in modo da poter disporre dei miti adatti alla rappresentazione. Basandosi su questi libri e su amichevoli conversazioni, decise di raffigurare l'Elemento dell'Aria mostrando « una

[1] Così nei suoi affreschi per la chiesa di Sant'Antonino di Piacenza nel 1624 Camillo Gavasetti ebbe il soggetto dai SS.i Deputati « con libertà al medes.o pittore d'inventare ed ampliare con prospettive, chori d'Angioli, Sibille, Profeti e come meglio li parerà secondo l'arte e pratica di perito Maestro»; Gualandi, I, p. 91. Nel 1682, Sebastiano Ricci ebbe incarico dalla Confraternita di San Giovanni Battista Decollato di Bologna di dipingere « La Decolatione di San Gio. Battista con figure et altre conforme richiede il rappresentare detta decolatione»; von Derschau, 1916, pp. 168-69.

[2] Ruffo, p. 109.

Giunione favoleggiata Dea dell'Aria in atto d'uscir dalle nubi; la Strada lattea; il Ratto di Clori da Zeffiro; quello di Ganimede; e l'apparizione dell'Iride a Turno »[1].

Il modo di rendere un determinato soggetto dipendeva anche da un altro fattore. Dato che il prezzo di un quadro o di un affresco era spesso fissato in base al numero delle figure intere rappresentate, talvolta veniva detto all'artista quante ne dovesse includere nell'opera. Urbano VIII, ad esempio, fece eseguire tra l'altro una pala d'altare per la chiesa di San Sebastiano nel Campo Vaccino che rappresentasse « il Martirio di San Sebastiano, con otto figure », che erano evidentemente lasciate a discrezione del pittore[2].

Le commissioni di dipinti per una galleria lasciavano maggior libertà di scelta, naturalmente, poiché era raro ormai che venisse richiesta una completa uniformità di temi nella decorazione. La galleria di quadri mobile era sempre più di moda — si trattava di un'innovazione risalente ad oltre un secolo prima, affermatasi soprattutto a Venezia, che i collezionisti romani avevano finito per adottare come sistema. I quadri venivano comprati, venduti, ereditati, persino fatti oggetto di speculazioni, e cambiavano di mano con tale confusa rapidità che spesso i biografi non ritenevano valesse la pena far sapere dove si trovasse una certa opera di un pittore al momento in cui se ne scriveva. In tali circostanze, né il soggetto né le dimensioni avevano più l'importanza dei tempi precedenti, e raffinatisi nel gusto, i collezionisti si curavano per lo più di scegliere l'opera di determinati artisti, senza farsi condizionare dai particolari del contenuto del dipinto. In tal modo, proprio all'inizio del secolo, il marchese Giustiniani, sul cui gusto c'intratterremo in uno dei capitoli seguenti, era un ammiratore così appassionato del Caravaggio da acquistare per la sua galleria una pala d'altare di questo artista che era stata rifiutata come sconveniente per la sede prestabilita, appendendola fra una serie di quadri riuniti assieme più per le loro affinità stilistiche che per una qualsiasi concordanza

[1] Montalto, p. 290. Vi è anche una lettera senza data da parte di un certo Vincenzo Armanni (I, p. 215) diretta a Camillo Pamfili e contenente dei consigli sulla decorazione della sua villa di Valmontone.

[2] L'artista era Andrea Camassei; vedi la ricevuta pubblicata da A. Bertolotti (*Artisti bolognesi...*, pp. 161-62). A questo proposito sarebbe di straordinario interesse ritrovare i contratti relativi a quei capolavori realizzati con un minimo di figure che sono le versioni di Guido Reni e del Poussin del *Massacro degli Innocenti*.

d'argomenti [1]. E una novantina d'anni più tardi, un altro committente, Giovanni Adamo, ordinando un'opera al pittore genovese Paolo Girolamo Piola, fornì le dimensioni e aggiunse semplicemente: « L'istoria la lasciamo al gusto di V. S. di farla sacra o profana, e dove entrino uomini o donne » [2]. Troviamo qui il culmine di un accostamento non dogmatico all'arte che fu tipico di tutto il secolo e che dette l'avvio ad una ricca e libera messe di esperienze e invenzioni. Questo modo d'avvicinarsi all'arte poteva essere modificato dal committente più conservatore con la scelta di un singolo tema, dando incarico di raffigurarlo a diversi maestri: conveniente compromesso tra l'antico e il moderno, di cui s'erano avuti numerosi esempi durante il Rinascimento. Ciò accade di frequente nelle Commissioni Reali laddove si incarichi un certo numero di pittori di celebrare le glorie di Alessandro il Grande, ed è anche comune nel caso di eruditi, collezionisti di ritratti di grandi uomini o impegnati a costruire elaborati templi del sapere. Evidentemente, il duca di Mantova aveva in mente uno schema del genere, quando diede incarico a due pittori romani di raffigurare vari episodi dalla storia di Sansone, proibendo in modo assoluto di cominciare l'opera finché non avesse comunicato loro la sua scelta [3]. E un altro grande mecenate, il marchese del Carpio, ambasciatore spagnolo a Roma, una volta diede incarico ad un certo numero di pittori di impostare per lui il soggetto che più desideravano purché contenesse qualche allusione alla *pittura* [4].

Le istruzioni all'artista potevano dipendere anche dalla sua fama e dal suo temperamento. Che differenza, per esempio, tra un Pietro da Cortona e un Salvator Rosa! Pietro, riconosciuto per anni come il più illustre pittore di Roma, in verità di tutt'Italia, rifiutava di scegliersi i soggetti e affermava di non averlo mai fatto in vita sua [5]; al contrario il Rosa una volta ribatté ad un cliente imprudente, non privo di idee personali su di un dipinto, di andar « a trovare il bottajo, e 'l fornaciajo, che fanno i lavori a numero, ed a misura », per quanto poi questo

[1] L'importanza di ciò è stata messa in risalto dal Friedlaender, p. 105.
[2] Lettera del 3 febbraio 1690; Bottari, VI, p. 147.
[3] Luzio, p. 292.
[4] Bellori, 1942, p. 117.
[5] Lettera del residente di Savoia a Roma, Onorato Gini, 1666, compendiata dal Claretta, 1885, p. 516: « ma primo patto apposto dal Cortona era ch'egli non voleva indursi a far ver una proposta [per quel che concerne il soggetto], allegando che non aveva fatta alcuna in tutta la vita e che " questo sarebbe un non mai volere il quadro "».

atteggiamento non gli impedisse a sua volta di chieder consigli agli amici [1]. Certi artisti, poi, avevano legato la loro fama a particolari soggetti: fu così che un collezionista si recò dal pittore francese Valentin, specializzato in scene di genere caravaggesco, per chiedergli « un quadro grande con gente, dove interveniss.o una Zingara, soldati et altre donne che sonass.o Instrumenti » [2].

Il modo più efficace per un committente di controllare il lavoro di un artista era quello di insistere sulla necessità di un *modello* o di disegni preliminari, ma questa pratica, nella prima metà del Seicento, era molto più rara di quanto talvolta non si creda.

È vero che nel 1600 il Caravaggio s'era trovato d'accordo, prima di eseguire le pale d'altare della *Conversione di San Paolo* e del *Martirio di San Pietro*, sulla necessità « di preparare modelli e disegni delle figure e degli altri oggetti con i quali, secondo la sua inventiva e il suo genio, egli si proponeva di illustrare il detto mistero e martirio » [3], ma questo fu un fatto eccezionale, e il Caravaggio era già noto per il suo caratteraccio. Per ragioni profondamente diverse, ma ugualmente comprensibili, al Rubens, che era ancora soltanto uno straniero sconosciuto, fu richiesto nel 1606 di esibire esempi della sua pittura, prima che gli venisse ordinata la pala d'altare della Chiesa Nuova [4]. In genere si mostrava maggior fiducia nell'abilità dell'artista, per quanto dovessero essere frequenti le discussioni private e non ufficiali con il committente. Anche per una commissione dell'importanza di quella relativa ai dipinti per gli altari di San Pietro, non sembra sia stato obbligatorio per gli artisti preparare dei *modelli* (sebbene presumibilmente si siano resi necessari dei disegni); quando il Lanfranco scrisse nel 1640 al cardinale Barberini chiedendo di poter dipingere la pala di *Papa Leone ed Attila*, espressamente dichiarò che avrebbe fatto in modo di far vedere al cardinale « in tela il disegno », spiegando però che avrebbe fatto questo per mettere in risalto le difficoltà della composizione: in ogni caso la proposta veniva da lui e non dal committente [5].

[1] Pascoli, I, p. 84.
[2] Costello, p. 278.
[3] Il contratto è stato pubblicato dal Friedlaender, p. 302.
[4] Vedi oltre, cap. III, p. 122 e note 2-3.
[5] Pollak, 1913, p. 26. Lettera di Lanfranco (Napoli) datata 14 luglio 1640. « In tela il disegno » significa senza dubbio che la composizione generale era abbozzata sulla tela. Sappiamo che questa era una pratica regolare per il Lanfranco; Costello, p. 274.

Nessuno degli artisti bolognesi operanti a Roma, a quanto si sa, eseguì mai un *modello*, e nessun esempio sicuro ci resta anche per l'opera di un grande decoratore qual era Pietro da Cortona[1]. D'altro canto la pratica andò diffondendosi nella seconda metà del secolo, ed è particolarmente legata al pittore Giovan Battista Gaulli, a cui se ne deve forse l'introduzione dalla nativa Genova, dov'essa era già comune da tempo. Un fattore riveste particolare importanza: Wittkower ha messo in risalto che la maggior parte dei grandi affreschi delle chiese romane appartiene agli ultimi trent'anni del Seicento e ai primi del Settecento[2], ed è ovvio, come dimostra l'esempio del Rubens nell'Europa settentrionale, che i *modelli* potevano essere straordinariamente utili sia ai committenti che agli aiuti in opere di vaste proporzioni di questo genere. Per di più, il significato iconografico di questi affreschi era spesso alquanto complesso. A Ciro Ferri nel 1670 venne dato ordine di eseguire un *modello* colorato per la cupola di Sant'Agnese in Piazza Navona, e, ad approvazione avvenuta, non poté più operare cambiamenti senza permesso speciale[3]. Questo stretto controllo è eccezionale, ma, come apparirà manifesto in uno dei capitoli seguenti, la famiglia Pamfili, alla quale si dové questa commissione, non era mai del tutto soddisfatta nelle sue relazioni con artisti. È anche possibile che l'insistente richiesta di bozzetti in quel tempo fosse legata in qualche modo al crescente apprezzamento del loro carattere «spontaneo», apprezzamento che naturalmente accompagna lo sviluppo della figura dell'*amateur*, sebbene la moda di fare collezione di disegni non si impose se non nel XVIII secolo.

Una volta giunti ad una decisione sul formato e sul soggetto, entrava in discussione la questione del *limite di tempo*, problema particolarmente assillante durante tutto il periodo barocco. Quasi tutti i committenti chiedevano che l'opera venisse compiuta con la massima

[1] L. Grassi pubblicò nel 1957 quello che egli afferma essere un complesso di *modelli* di Pietro da Cortona per la volta della galleria del palazzo Doria-Pamfili, ma la cosa non è affatto pacifica; vedi Briganti, 1962, p. 251. Non è neppure del tutto convincente il cosiddetto *bozzetto* per il Salone Barberini, conservato nel palazzo. D'altra parte il prof. Waterhouse mi ha fatto notare l'esistenza di un *modello* del Camassei, i *Santi Pietro e Paolo che battezzano nel carcere Mamertino*, un tempo appartenente ai Barberini ed ora nella Pinacoteca Vaticana; N. 820, un tempo 539 m. V'è traccia pure di un certo numero di *modelli* del Sacchi. Uno di questi, per una pala d'altare nella chiesa dei Cappuccini di Roma, si trovava di recente in una galleria londinese (Colnaghi, maggio-giugno 1961, N. 2), ed ora è nella collezione di Denis Mahon.

[2] Wittkower, 1958, p. 218.

[3] Golzio, 1933-4, pp. 301-2.

celerità, e il più delle volte rimanevano delusi dagli artisti impiegati. Alcuni affreschi, ovviamente, erano di così vasta portata da richiedere parecchi anni di lavoro. A Ciro Ferri furono concessi quattro anni, per la cupola di Sant'Agnese in Piazza Navona, e al Gaulli otto per la volta centrale e le volte dei transetti della chiesa del Gesù. Uno speciale incentivo a completare le opere iniziate in certe chiese si aveva in occasione degli anni santi[1]; e alcuni pittori poi godevano fama di particolare rapidità. Si affermava che Giovanni Odazzi lavorasse più in fretta del pur notoriamente veloce Luca Giordano; famoso al riguardo era anche Giacinto Brandi. Lavorare in fretta significava per un artista procacciarsi maggiori ricompense (da ciò si dice traesse profitto Gaspard Dughet), ma non sempre tale abitudine incontrava il favore della critica[2]. Specialmente i veneziani erano famosi per la loro velocità, e ciò altrove era motivo di un certo dispregio nei loro confronti.

La clausola finale in ogni contratto si riferiva naturalmente al *prezzo* e agli accordi economici. Certe formule non mancavano mai: una parte della somma veniva versata subito a titolo di deposito, e andava in genere da un minimo di un settimo a un massimo di una metà. Se si trattava di un quadro, molto spesso all'artista veniva concesso un ulteriore pagamento alla metà dell'opera, mentre il resto veniva dato al completamento, insieme ad un compenso extra finale. Naturalmente vi erano una infinità di possibili variazioni in simile trattamento. Nel caso di affreschi di grandi dimensioni, di solito l'artista veniva regolarmente pagato di mese in mese[3].

Più interessante e significativa di questi prevedibili accordi, è la questione delle spese sostenute dall'artista durante il lavoro. «È solito che si paghi a tutti i pittori il telaro, l'imprimitura et oltremare», scriveva un agente ad un previdente signore nel 1647, e questo è confermato in molti altri documenti[4]. Anche qui erano possibili varia-

[1] Tacchi-Venturi, 1935, p. 147.

[2] Pascoli, I, pp. 59, 61 e 132; II, pp. 390 e 395.

[3] Si posson dare molti esempi di diversi tipi di pagamenti. Nel 1639 Francesco Albani ricevette una porzione eccezionalmente alta, a titolo di *caparra*, della cifra complessiva: 450 su 1000 lire (Gualandi, I, p. 19). Più caratteristico è il caso di Pier Francesco Mola, che per i suoi affreschi di Valmontone avrebbe ricevuto subito 300 scudi ed i 1000 rimanenti in varie fasi del lavoro (Montalto, p. 287); o di Ciro Ferri, che ebbe una caparra di 50 scudi, con promessa di altri 180 al completamento di una pala d'altare a Cortona per Annibale Laparelli (Gualandi, IV, p. 117).

[4] Lettera di Berlingero Gessi a don Cesare Leopardi d'Osimo, datata 10 luglio 1647, pubblicata dal Gualandi, I, p. 40. E ancora: «... Sappia che questo è lo stile che si pratica con ogni

zioni[1]; qualche volta il pittore assumeva in proprio l'onere delle spese; in altre occasioni, mentre gli veniva data la tela, doveva pagare di tasca sua l'oltremare; raramente gli veniva detto, come nei tempi medievali, che i colori ch'egli comprava dovevano essere della migliore qualità [2]. Era sempre il committente a pagare le impalcature necessarie per gli affreschi sui soffitti, e se il lavoro veniva compiuto lontano dalla residenza del pittore a quello spettava fornirgli vitto e alloggio. Si diceva che il principe Pamphili, ad esempio, trattava Pier Francesco Mola, impegnato a decorare la sua villa di Valmontone, come uno del suo stesso seguito, dandogli « robba di penne, vitella, et altre simili cose delicate » [3].

I prezzi delle opere venivano regolati nei modi più diversi: molti artisti fissavano un tanto per ognuna delle figure principali della composizione, escludendo quelle dello sfondo, così il Domenichino ricevette 130 ducati per ogni figura nei suoi affreschi della cattedrale di Napoli, e il Lanfranco 100. Questo sistema era molto diffuso e permetteva ai pittori di chiedere sempre di più man mano che aumentava la loro notorietà [4]. Comunque, a volte, nella determinazione del prezzo, il rango del cliente era altrettanto importante di quello dell'artista stesso. Intorno al 1620 il medico senese e amatore d'arte Giulio Mancini, scriveva che un signore munifico non si sarebbe mai degnato di trattare la questione, mentre avrebbe ricompensato l'artista secondo gli pareva giusto fare [5]. E non ci mancano gli esempi al riguardo: nel 1617 il duca di Mantova scriveva a Guido Reni chiedendogli un dipinto raffigurante *La Giustizia che abbraccia la Pace*. Gli dà le dimensioni, e non fa alcun accenno al prezzo, dicendo più oltre che Guido

pittore, cioè consegnargli la tela impresa, e qualche denaro anticipato...»; lettera di Carlo Quarismini al conte Ventura Carrara, datata 11 luglio 1696, in Bottari, V, p. 186.

[1] Nel 1633 il Camassei concordò nel suo contratto con Urbano VIII (vedi p. 35, nota 2) di pagare lui stesso « tela colore e azzurri»; nel 1639 Bonifazio Gozadini promise di fornire all'Albani la tela e il necessario oltremare per la sua pala d'altare nella Chiesa de' Servi a Bologna (Luzio, p. 48); nel 1657 il principe Pamphili accettò di pagare per «il bianco macinato, pennelli, e coccioli smaltini, terra verde, verdetti, lacche fine, e pavonazzo di sole e azzurro oltremare» per gli affreschi a Valmontone di Pier Francesco Mola, mentre l'artista avrebbe provveduto agli altri colori, alla carta, ecc. (Montalto, p. 287).

[2] Per esempio Camillo Gavasetti accettò di servirsi nel 1624 di « colori de' più fini» per i suoi affreschi a Piacenza; Gualandi, I, p. 91.

[3] Montalto, p. 287 e 289.

[4] Vedi lettere di Mattia Preti ed Artemisia Gentileschi; Ruffo, pp. 239 e 48.

[5] Mancini, I, p. 140.

sarà « largamente ricambiato » [1]. Ovviamente felici erano gli artisti di accettare simili offerte. L'alquanto eccentrico Paolo Guidotti soleva dire ch'egli dava via i suoi dipinti come « liberi doni », ma non esitava minimamente ad accettare in cambio i regali più gostosi [2]. Claude Lorrain era altrettanto accorto: « Or ce qui est pire », scriveva l'agente del cardinale Leopoldo de' Medici nel 1662 circa la possibilità di comprare un quadro da lui, « c'est qu'il faudra le payer largement car il ne fixe un prix qu'aux gens de médiocre condition » [3]. Ma in effetti già al tempo del Mancini è probabile che tale aristocratica liberalità non fosse che il tardo ricordo di un'età precedente ormai in declino. La pittura era divenuta un fatto molto più commerciale di quanto questi rari esempi non lascino supporre. « Nel proposito de' quadri », scriveva l'agente mantovano a Roma ad un cancelliere del duca, « mi occorre di pregar V. S. I. a voler per me significare a S. A. che volendo esser servita ben e presto fa di bisogno, anzi è necessità, di far rimetter qua denari per dar caparra a questi pittori, li quali si son lasciati intendere assolutamente di voler servir a chi li darà soldi né in altra forma si potrà haver di loro buon construtto » [4]. E contro l'esempio di un Claude va ricordata l'intransigente rigidezza con la quale il Guercino faceva osservare la sua norma di farsi pagare una certa somma per ogni figura dipinta: « in quanto alle Figure », scriveva ad uno dei suoi più entusiastici committenti, « stante che il prezzo ordinario di una figura sono cento e venticinque ducatoni, la onde avendomi V. S. Ill.ma ristretto alli ottanta ducatoni haverà poco più di mezza figura » [5].

Il tipo di patrocinio sino ad ora considerato aveva modificato di poco l'uso dei secoli precedenti: un cliente a diretto contatto con l'artista; istruzioni precise sulle dimensioni e, probabilmente, sul soggetto; rapporto stabile e riconosciuto. Ma ora nella Roma del XVII secolo l'intero schema comincia a decadere, dato ch'esso si era formato in società nazionali relativamente solide basate sulle città-stato e sulle

[1] Luzio, pp. 48-49.

[2] Faldi, 1957, pp. 278-95.

[3] Lettera di Jacopo Salviati al cardinale Leopoldo de' Medici, datata 22 luglio 1662, pubblicata da Ferdinand Boyer, 1931, p. 238.

[4] Lettere di Fabrizio Arragona, agente mantovano a Roma, ad un cancelliere ducale, datata 9 ottobre 1621, pubblicata dal Luzio, p. 295.

[5] Lettera del Guercino a don Antonio Ruffo, datata 25 settembre 1649, pubblicata da V. Ruffo, p. 97.

corti feudali. Con la discendente parabola di molte di esse, Roma veniva assumendo alcune tra le funzioni specifiche di una capitale vera e propria. Era la città più ricca d'Italia, e per la sua propria natura di centro internazionale, attraeva visitatori e residenti da ogni parte della penisola e d'Europa. Per gli artisti essa costituiva un duplice richiamo: per un verso, come s'è visto, gli aristocratici erano ansiosi di avere nel loro entourage dei pittori che fossero anche dei compatrioti, e facevano di tutto per invitarli a Roma; per un altro verso, gli artisti stessi sentivano che solo Roma offriva ricompense e prospettive degne delle loro capacità. Tale processo aveva in sé la sua ragion d'essere: offerta e domanda si sostenevano a vicenda. C'era poi anche l'irresistibile attrazione dei grandi monumenti della città, antichi e moderni, in un tempo in cui la tradizione classica era ancora di suprema importanza. È noto che Roma di per sé non vantava molti natali di artisti, perciò essa divenne un centro di costante ricambio di pittori e di amatori alla ricerca l'uno dell'altro. Per di più nuova linfa, veneziana o bolognese o napoletana, provocava di frequente drastici cambiamenti, allorché ad un *régime* ne succedeva un altro, che imponeva i suoi artisti favoriti. E inoltre era sempre presente una costante minaccia. Solo la famiglia effettivamente al potere poteva proteggere le arti con quella larghezza di mezzi che fu caratteristica, per esempio, dei Borghese e dei Barberini. Nel caso intervenissero poi, per una ragione o per l'altra, delle restrizioni economiche, era ovvio che un gran numero di artisti, precedentemente assunti secondo un impiego regolare, venisse a trovarsi senza lavoro.

Un effetto di tutte queste circostanze fu che i pittori non sempre lavoravano direttamente su commissione in uno dei modi descritti sopra. Divenne presto abituale tenere negli studi un piccolo numero di quadri, spesso non finiti, da mostrare ai visitatori come esempi del lavoro compiuto. Se trovato interessante, il quadro veniva portato a termine, previo conveniente accordo sul prezzo. Illuminante al riguardo è l'attività di Fabrizio Valguarnera, avventuriero siciliano e contrabbandiere di diamanti. Egli andò un paio di volte a trovare il Lanfranco, e vide, tra gli altri quadri, due abbozzi su tela della Maddalena e della Crocefissione, ch'egli richiese all'artista di completare. Nello studio del Poussin egli s'imbatté nella *Peste ad Ashod* appena iniziata, e ne rimase colpito al punto che, oltre a prendere accordi per aver per sé l'opera compiuta, ordinò al medesimo artista di dipingergli un nuovo

quadro, raffigurante la *Primavera*[1]. E sappiamo di simili incontri avvenuti anche con altri pittori. Salvator Rosa, che detestava lavorare su ordinazione, aveva lo studio pieno di quadri pronti per essere venduti, sia grandi che piccoli; gli ammiratori dei suoi « paesaggi » andavano a trovarlo, frugavano qua e là in cerca di ciò che volevano e lo facevano andare su tutte le furie se sceglievano i quadri piccoli in luogo delle grandi figurazioni d'argomento storico ch'egli teneva in assai maggior pregio[2].

Fu anche come diretta conseguenza dell'instabilità politica e sociale della vita romana durante il XVII secolo che il commercio di opere d'arte e le mostre cominciarono ad assumere quell'importanza che analizzeremo in uno dei prossimi capitoli[3].

III.

Quel che si è detto dei vari aspetti del patrocinio artistico nella Roma del Seicento è sufficiente a chiarire come sia impossibile circoscrivere con una sola definizione la posizione dell'artista nella società, dovendosi tener conto di infiniti mutamenti e sfumature. Inoltre, il problema della condizione dell'artista non era mai veramente risolto. I dubbi, persistenti nelle discussioni al riguardo sin dall'epoca rinascimentale, erano stati temporaneamente offuscati dal reverente culto tributato a Michelangelo e a Raffaello, ma mai appianati. Ora, nella società relativamente instabile della Roma barocca, prima grande città cosmopolita dell'Europa moderna, la questione era resa anche più complicata dall'insorgere di nuovi fattori, quali l'arrivo di stranieri, la formazione di un gruppo di « scapigliati », e la folla di pittori presenti nella città.

La caratteristica vitale e costante nella situazione era data dal fatto che c'era realmente bisogno di artisti, e per conseguenza tendeva ad accrescersi sia il loro prestigio che la relativa remunerazione in denaro. Lo scrittore bolognese Malvasia fa dire a papa Paolo V parole che riecheggiano le aspirazioni dei pittori per quanto non cor-

[1] Costello, pp. 274-5.
[2] Baldinucci, VI, 1728, p. 581.
[3] Vedi cap. V.

rispondano perfettamente alla realtà della situazione: « Pictoribus atque poetis omnia licent; bisogna compatirli poi questi uomini grandi; perché quell'eccesso di spirito che tali li rende, è lo stesso, che a viva forza li porta a queste bizzarrie »[1]. Sembra di rivivere le pagine dell'autobiografia di Benvenuto Cellini; ma le difficoltà incontrate da numerosi artisti che mancarono di adattarsi ad ortodossi princìpi morali dimostrano che la situazione comune era tutt'altra. Nondimeno, i principali artisti del tempo godevano di grande autorità ed erano trattati col massimo rispetto. Abbiamo delle lettere scritte al Bernini da alti prelati, principi ed altri personaggi che provano la stima in cui egli era tenuto[2], mentre autori a lui ostili si lamentano ripetutamente del fatto che una carriera artistica a Roma fosse straordinariamente difficile senza il suo appoggio[3]. Tuttavia egli non fu mai fatto oggetto di quella mistica adorazione di cui aveva goduto Michelangelo, a dispetto del fatto che le occasioni e le possibilità di mutar il volto di Roma, e d'Europa, fossero per lui molto maggiori di quanto non fossero state per Michelangelo. Ciò non tanto dipendeva da una questione di meriti (sebbene non gli mancassero mai fieri oppositori) quanto da un generale declino della posizione dell'artista che aveva avuto inizio dopo il primo Rinascimento e che non si era più riusciti a capovolgere del tutto. La comprensione del vero ruolo sociale che poteva essere esercitato da un artista, comprensione dovuta, intorno al 1580, a Sisto V non meno che ad altri, e il fatto che le grandi opere d'arte non venivano più eseguite con riguardo pressoché esclusivo alla privata ammirazione di una corte di edonisti, furono causa di questo declino. L'arte non era più autosufficiente, com'era stata ai tempi di Leone X. Il platonismo, che aveva avuto tanta parte nell'esaltazione del ruolo del creatore, non dominava più la speculazione filosofica. In una società più utilitaristica, l'artista occupava ora un posto sicuro, anche se privo dell'alone mistico di un tempo: occorrerà attendere il Settecento per vedere rinascere il culto del « genio ». Nel frattempo, per altro, egli aveva di che essere soddisfatto della sua posizione.

[1] Neppure il Malvasia dà per sicure queste parole del papa — « corre voce» è la formula ch'egli adotta prima di riportarle; Malvasia, II, p. 27.

[2] Fraschetti, passim.

[3] Passeri, p. 236, e Pascoli, I, p. 134. Entrambi erano così fieramente avversi al Bernini che non si può assolutamente far assegnamento sulla loro testimonianza, ma il prof. Wittkower (1958, p. 96) è d'accordo sul fatto che « per oltre cinquant'anni, volenti o nolenti, gli artisti romani dovettero inchinarsi alla sua eminenza».

Le enormi somme che gli artisti di maggior valore potevano guadagnare spiegano di per se stesse, in gran parte, i loro progressi sociali. Al vertice della fama, il Bernini fu una volta pagato 6000 *scudi* (circa sette milioni in moneta attuale) per un semplice busto: tale favolosa cifra rimase peraltro eccezionale anche per una carriera come la sua[1]. Il ricercatissimo Carlo Maratta, considerato un pittore straordinariamente caro, prendeva 150 scudi per un ritratto a figura intera, e il Gaulli, il suo più accanito rivale, 100[2]. Questi alti prezzi, oltre a rendere la vita più comoda per l'artista, avevano un'importante funzione simbolica, elevando agli occhi del mondo l'intera condizione dell'arte. Lo storico Baldinucci ci narra acutamente come alle aste il Rembrandt facesse sempre proposte molto alte per dipinti e disegni « per mettere in credito la professione », e una tendenza simile esisteva anche in Italia[3].

Certamente la conquista di un posto in società era la principale preoccupazione di un artista, nel XVII secolo, se dobbiamo credere ai biografi. Fu questo motivo ad ispirare i loro reiterati sforzi di porre la propria associazione professionale, l'Accademia di S. Luca, su di una solida base. Tale sodalizio andava declinando senza sosta da parecchio tempo, dopo i benintenzionati ma sfortunati tentativi di Federico Zuccari di portarlo in vita tra il 1593 e il 1594[4]. Ogni volta che un nuovo papa saliva sul trono si cercava di migliorare le condizioni dell'istituto e di incoraggiare una discriminazione tra gli artisti veri e i comuni artigiani. I papi non erano avari di atteggiamenti magniloquenti: « la Pittura è professione nobilissima, divisa dalla qualità delle Arti meccaniche», riconosceva il chierico della Camera Apostolica nel 1601, e nel 1605 Paolo V accordò all'Accademia il diritto alla liberazione di un condan-

[1] Dall'inglese Thomas Baker per il busto ora al Victoria and Albert Museum; Baldinucci, 1948, p. 89. Una lettera di Fulvio Testi al conte Francesco Fontana pubblicata dal Fraschetti (p. 108) ci offre un'idea dei prezzi che il Bernini era in grado di chiedere nel 1633: una statua poteva valere 4000 o 5000 scudi; 1000 scudi ebbe per una « testa » del cardinale Borghese; ed inoltre riceveva un compenso regolare di 300 scudi al mese dalla Fabbrica di San Pietro.

[2] Bellori, 1942, p. 98, e Pascoli, I, p. 205.

[3] Baldinucci, VI, 1728, p. 477. Il Bellori, 1942, p. 123, così scrive del Maratta: « Circa i prezzi delle sue opere, che da alcuni sono stati riputati eccessivi, si può dire che Carlo doppo Guido abbia rinumerato la Pittura indotto da quelli, che raddoppiavano più volte il premio delle sue fatiche. Laonde si propose di convertirlo in suo utile con l'aprire agl'altri la via della rinumerazione particolarmente in Roma, ove i Pittori gli deono restare molto obbligati, essendosi nel suo esempio avanzati a quella ricompensa, che prima non era stata praticata».

[4] Pevsner, p. 64, e Mahon, 1947, pp. 157-91.

nato a morte per la ricorrenza della festa di San Luca. Tutti passi nella direzione giusta, ma non per questo risolutivi. Gregorio XV ebbe un atteggiamento benevolo, e ratificò gli statuti dell'Accademia nel 1621, ma morì prima di poter fare altro. Toccò ad Urbano VIII stabilire l'autorità assoluta dell'Accademia tra gli ambienti artistici di Roma, e sconfiggere infine ogni opposizione delle corporazioni[1]. Non meno importante di una decisione legale fu al riguardo l'appoggio morale offerto all'Accademia con la nomina del cardinale Francesco Barberini, nipote del papa, a protettore della istituzione, per quanto talvolta questi si rifiutasse, nelle successive controversie, di prenderne le parti[2]. Nel 1633 fu concesso all'Accademia il diritto di imporre delle tasse a tutti gli artisti presenti a Roma, fossero o non fossero ad essa iscritti, ai commercianti di quadri e a tutti coloro che vivevano ai margini del mondo dell'arte. Tutte le commissioni pubbliche dovevano essere monopolio esclusivo dell'Accademia. Tali provvedimenti sollevarono fiere opposizioni e non furono mai fatti pienamente osservare, finché si rese necessario ritirarli. Servirono però a dare una nuova dignità agli artisti affermati, e questo, a prescindere dai benefici economici che derivarono dal breve di Urbano VIII, era certamente uno dei loro obbiettivi, dato che in tutte le loro lagnanze gli Accademici mostravano una continua preoccupazione per il loro stato sociale.

Tuttavia è interessante che nella stessa Accademia non ci fosse quella rigidezza che ci si sarebbe aspettata, e che sarà invece predominante nelle successive istituzioni fondate grosso modo a imitazione di questa. La partecipazione non era in alcun modo limitata ai pittori di « historie », né avevano difficoltà ad essere ammessi anche artisti i cui soggetti fossero considerati del tutto biasimevoli[3]. Per di più pare che all'inizio vi appartenessero anche artigiani, quali ad esempio i doratori, divenendo membri di seconda classe solamente verso il 1645[4]. Solo più tardi, effettivamente nella seconda metà del secolo, soprattutto per influenza francese, l'Accademia divenne un'associazione chiusa, condizionata ad una specifica dottrina. L'obbiettivo dei fondatori e dei primi sostenitori era stato ben diverso; in un'età che tanto si compiaceva

[1] Missirini, pp. 81 e 87.
[2] Hoogewerff, 1935, pp. 189-203.
[3] Sia Pieter van Laer che il Cerquozzi (vedi cap. V) ne erano membri, vedi l'elenco pubblicato dallo Hoogewerff, 1913, pp. 49-50.
[4] Missirini, p. 115.

di simili organizzazioni, l'Accademia diede rispettabilità agli artisti che vi appartenevano e perciò all'arte stessa, mettendo in risalto gli aspetti intellettuali della creazione, a spese, per certi riguardi, di quelli meccanici. Esercitò un ruolo di primo piano nella vita culturale di Roma, e contribuì non poco al reciproco avvicinamento di artisti, amatori e critici[1].

Ma gli artisti non si limitarono a simili passi « ufficiali », quale poteva essere la riorganizzazione dell'Accademia di San Luca. Molti coscientemente cercarono d'inserirsi nella società osservando le abitudini di quelli che più di loro avevano saputo occupare posti sicuri. Siccome la prodigalità nello spendere era uno dei segni di una condizione superiore, non desta sorpresa che ciò sia stato più volte fatto notare nelle loro biografie. Giacinto Brandi « viveva... con decoro, e con isplendore, tenendo servidori, e carrozza »; anche Ciro Ferri aveva una carrozza, e una dispensa sempre ben fornita; inoltre faceva in modo che la sua famiglia avesse sempre vestiti eleganti. Lodovico Gimignani « vestiva nobilmente con bella biancheria, e parrucche, e non men nobilmente s'introduceva, e parlava, e sapeva farsi colle sue invidiabili maniere rispettare, ed amare ». Gianmaria Morandi « ballava assai bene, sapeva addestrar cavalli e tirava prodigiosamente di spada ». Andrea Procaccini viveva in un appartamento magnifico ricco di eleganti dipinti, arazzi ed altri ornamenti, e quando andò in Ispagna « si mantenne anzi da cavaliere, che da pittore »[2]. Simili caratteristiche sono molto più tipiche della seconda metà del secolo che non della prima, e si riflettono in modo evidente nel comportamento dei pittori verso i committenti. Vi sono allusioni ironiche alle difficoltà di persuadere Carlo Maratta « a degnarsi (per farci grazia) di pigliarsi i nostri denari » per un dipinto che stava per essergli ordinato[3]. Per altro, malgrado tali mormorii, la società romana spesso appare preparata ad accettare gli artisti per quello che valgono. Vero è che molti degli aneddoti che si narrano altro non sono che mere ripetizioni di quanto dice il Ridolfi a proposito di Carlo V, che raccoglie da terra i pennelli di Tiziano: il cardinal Barberini che tiene alto uno specchio per il Bernini mentre questi lavora al suo autoritratto in

[1] Vedi più avanti, cap. VI.
[2] Pascoli, I, pp. 131 e 176; II, pp. 128, 307, 401, e 405.
[3] Vedi lettera di Francesco Novetti a don Antonio Ruffo, datata 22 marzo 1670, pubblicata da V. Ruffo, p. 290.

sembianze di David[1], Innocenzo X che porge la tela a Pier Francesco Mola, e così via [2]. Simili fatterelli hanno più che altro valore simbolico. Verosimilmente, più aderenti al vero anche in senso stretto, i racconti sulla regina Cristina che accoglie il medesimo artista (cortigiano particolarmente fortunato) nella sua carrozza, e dell'ambasciatore spagnolo che esce a passeggio con Giuseppe Ghezzi. Il Ghezzi era uomo di buona cultura ed era stato eletto membro della famosa società di Arcadia, oltre ad aver avuto un beneficio in San Pietro da Clemente XI, nonché essere stato fatto maestro di cerimonia da Innocenzo XIII e « gentiluomo d'onore » dal duca di Parma [3]. L'uso di concedere titoli agli artisti sembra risalire agli ultimi anni del XVI secolo, e va posta in diretta relazione con la nuova consapevolezza del loro prestigio sociale. Verso la metà del Seicento la maggior parte degli artisti di un certo valore venivan fatti « Cavalieri dell'abito di Cristo », e questo pure contribuì molto a porre l'arte su basi solide e riconosciute [4].

I pittori stessi, e specialmente i loro biografi, non si tiravano certo indietro, ed anzi si compiacevano di mettere in risalto la loro cultura. Di Filippo Lauri si dice per esempio che studiasse con gran cura pubblicazioni e giornali per essere in grado di conversare in modo acconcio nelle varie accademie alle quali fosse presente [5]. Ciò sottolinea un requisito ovviamente indispensabile per chi aspira al successo: una buona cultura generale. Ma tale necessità andava molto al di là di un'occasione per brillare alle assemblee accademiche: ciò che veramente importava era tenere alta la dignità e la rispettabilità dell'arte. « Da questo mancamento [di educazione] », scrive il Passeri, « nascono gl'assurdi che si praticano in alcuni Pittori, li quali hanno qualche talento nell'Arte; ma fuori di quella operazione, riescono insulsi, rozzi, et incivili, e vengono derisi, come tavole rase delle plebe più vile, mal accorti nel favellare, sconci nella pronuntia, e deboli nella sostanza d'un solido discorso, facendo a loro medesimi, et alla Professione una vergogna da arrossirsene anche li più mentecatti »[1]. L'abilità di parlar bene e in modo intelligente non serviva soltanto a tenere alta la condizione dell'arte; aiutava anche ad attrarre potenti signori, ché non era certo quella l'età adatta al genio incolto e spontaneo. Un'idea di come gli artisti del tempo si vedessero l'abbiamo dai loro autoritratti: sereni, eleganti, sempre più imparruccati man mano che passavano gli anni, soddisfatti di sé e compiaciuti, paion guardarci dall'alto in basso, in atteggiamento altezzoso, e raramente mostrano gli strumenti del loro mestiere, più preoccupati di rassomigliare ai loro clienti che non di dar di sé un'immagine veritiera e precisa.

Tanta ansietà di apparire rispettabili e ricchi era più che naturale, dato lo squallore che incombeva costantemente sui pittori di classe inferiore: moltissimi conducevano una misera esistenza [2], e non è certo difficile immaginare come vivessero, lavorando senza posa, per conto di commercianti di pochi scrupoli, alla produzione di sacre effigi, e solo occasionalmente esponendo le loro opere in qualche ricorrenza religiosa. I committenti romani erano straordinariamente pronti ad incoraggiare i nuovi artisti, ed è proprio per questo che la situazione di quelli che non erano compresi tra i pittori accettati doveva essere particolarmente squallida. E neppure circolava a quel tempo la leggenda del « genio incompreso », ad alleviare la loro miseria.

Ad un livello più alto, ma non troppo edificante, erano i grotteschi atteggiamenti dei *bentveughels*, la colonia di artisti olandesi e fiamminghi residenti a Roma. Lo *Schildersbent*, specie di società di mutua assistenza per proteggere gli interessi degli artisti settentrionali nella città, venne fondato nel 1623 [3], affiancandosi così all'Accademia di San Luca che proprio in quegli stessi anni veniva faticosamente riorganizzata ad opera degli artisti italiani. Ma proprio il nome della società (compagni della stessa risma) e l'assenza di statuti e di cariche fisse mettono in risalto le differenze tra le due organizzazioni. Ciò non impedì ai *bentveughels* (soprattutto grazie ad aiuti influenti) di resistere vittoriosamente

[1] Baldinucci, 1948, p. 78.

[2] Pascoli, I, p. 122, in cui l'episodio viene specificamente accostato al famoso gesto di Carlo V. Ringrazio il dr. Per Bjurstrom per la fotografia di questo disegno da lui pubblicato nel catalogo *Italienska Barockteckningar*, Nationalmuseum, Stockholm, 1965, p. 1.

[3] Pascoli, I, p. 122; II, pp. 202 e 205.

[4] Vi erano stati, naturalmente, dei casi analoghi anche molto tempo prima: l'imperatore Federico III aveva concesso a Gentile Bellini la dignità di conte palatino, e nel 1533 Carlo V aveva creato Tiziano conte del Palazzo Laterano, della sua Corte e del Concistoro Imperiale. Ma simili onori, per importanti che fossero, erano sempre stati dei segni di favore eccezionale. Verso la fine del Cinquecento il conferimento a Roma di titoli ad artisti divenne una pratica più comune, che in qualche modo ricorda l'uso moderno di conferire onori, licenze e aumenti di gradi nell'ambito dell'amministrazione statale.

[5] Pascoli, II, p. 202.

[1] Per il Cerquozzi, vedi Passeri, p. 285.

[2] Narducci, 1870, pp. 122-6.

[3] Hoogewerff, 1952.

al tentativo dell'Accademia d'imporre una tassa su tutti gli artisti, stranieri compresi, residenti a Roma. La maggior parte di questi ultimi viveva nella zona di Via Margutta, vicino a Piazza di Spagna, e la loro presenza in tale quartiere inaugurò una tradizione « bohémienne » tuttora viva. Essi si dilettavano ad organizzare prodighi banchetti, burlesche cerimonie e « battesimi » pagani, attirando spesso l'attenzione della polizia. Tutto ciò doveva apparire ripugnante ai rispettabili artisti della Roma ufficiale, il che però non impedì al più caratteristico dei *bentveughels*, Pieter van Laer, di divenire membro dell'Accademia di San Luca[1].

Il successo degli sforzi compiuti per trasformare la pittura in una onorata professione si può dedurre dalla mancata opposizione dei genitori di fronte alla vocazione artistica dei figli. Anche a non voler prendere per oro colato le testimonianze dei biografi, è notevole la quasi totale assenza di difficoltà al riguardo[2]. La successiva, proverbiale figura dell'artista che lotta per esprimere se stesso contro la volontà del padre non era ancora conosciuta. Il fatto è che in genere gli artisti provenivano da famiglie umili, per quanto per esempio si sappia che i genitori di Andrea Pozzo erano molto ricchi e godevano di una buona posizione sociale. Essi avrebbero desiderato che il figlio si dedicasse alle lettere, ma si rassegnarono abbastanza facilmente alla sua volontà di divenire pittore. In genere, a prescindere dai trionfi ecclesiastici, una fortunata carriera artistica costituiva ancora probabilmente il modo migliore per salire nella scala sociale. È significativo il fatto che Mario de' Fiori, pittore di grande successo, destinasse uno dei suoi figli alla carriera ecclesiastica, indirizzando però l'altro alla sua stessa professione[3]. E Gianandrea Carlone poté essere accolto dal maestro di casa del marchese Costaguti come degno marito di sua sorella: situazione che riecheggiava il tema di una commedia buffa rappresentata nel 1635, in cui un principe desiderava sposar la figlia ad un pittore[4].

[1] Vedi p. 46, nota 3.

[2] Il Pascoli, ad esempio (II, p. 400) dice che i genitori di Andrea Procaccini, benestanti, giudicavano la pittura una professione « non del tutto confacevole al lor genio », ma non fecero nulla per impedire al figlio di dedicarvisi.

[3] Pascoli, II, pp. 246 e 6.

[4] Pascoli, II, p. 193. A questa commedia, che purtroppo non sono riuscito a rintracciare, accenna, sia pur per altri motivi, il Delogu, 1928, p. 40, nota 9.

Accanto a questi esempi di scalate sociali, stava avanzando un'altra idea, che sembrò talvolta in contrasto con la dura battaglia per la notorietà condotta dagli artisti, ma che invece era destinata a divenire strumento efficacissimo proprio a quello scopo: cioè che il pittore sia un essere eccezionale, e talvolta molto bizzarro. Una prova di ciò è desumibile dallo scadere a Roma (se non in altre città) dell'opinione che gli artisti dovessero automaticamente trasmettere le loro qualità ai figli. L'abilità come effetto di una tradizione familiare divenne sempre più la dote caratteristica dell'artigiano piuttosto che dell'artista. Sebbene non mancassero notevoli eccezioni a questa regola (il Bernini, figlio di uno scultore famoso che si era servito come aiuto del fratello, ne costituisce il maggior esempio), il contrasto con le generazioni precedenti è stridente. È particolarmente forte è il contrasto con Venezia, dove il ceto sociale dell'artista era sempre considerato alquanto basso e dove frequenti erano i casi di intere famiglie di pittori impiegate collegialmente in un unico lavoro, e ciò fino alla fine del Settecento.

Tuttavia l'intima natura dei contratti che sono stati esaminati in precedenza mostra come gli artisti fossero ancora considerati degli artigiani, sia pure di grado superiore: per quanto fosse mite il controllo effettivamente esercitato, il fatto che il compenso venisse concordato in anticipo e che alcuni pittori calcolassero il prezzo di un'opera sulla base del numero delle figure da rappresentare è molto significativo, poiché mostra come il concetto della creazione artistica fosse intimamente legato alla natura di mestieri più umili e familiari. A dispetto di ciò, varie potenti forze, la maggior parte delle quali raccolte attorno a un sol uomo, combattevano con tenacia in favore di una nuova concezione.

Al « temperamento artistico » aveva fatto cenno spesso ed esplicitamente il Vasari, ma esso non venne comunemente accettato come un dato di fatto se non nel Seicento, e solo nel Settecento assunse la forza dogmatica di un articolo di fede[1]. Le parole di Paolo V su Guido Reni, già citate, farebbero pensare che questo papa sia stato tra i primi a riconoscere che un certo grado di eccentricità fosse naturale nel modo di fare di un artista; ma noi sappiamo bene che un simile riconoscimento era molto più comune al tempo del Malvasia, parecchi anni più tardi,

[1] Vedi, a prescindere da altri esempi più familiari, una lettera di G. L. Bianconi del 22 novembre 1662 pubblicata dal Bottari, VII, p. 362: « pare che taluno s'imagini, che sia impossibile il dipingere eccellentemente senza avere un fondo di pazzia, e di vizi singolari... »

cioè, del momento in cui sarebbe stata pronunciata quella frase: il che c'incoraggia a metterne in dubbio l'autenticità. Nel 1676, ad esempio, il rappresentante del re di Savoia, scrivendo dell'insoddisfacente comportamento di Giovanni Perugini, tipica figura di artista mediocre, protetto dalla corte di Torino, diceva che « non saria buon pittore se non avesse qualche ramo di pazzia »[1]. A proposito di tale lievitante concezione dell'artista inteso come essere eccezionale ed ispirato (un'idea ancora poco diffusa) dobbiamo considerare brevemente alcuni aspetti della carriera di Salvator Rosa, il pittore che più di ogni altro alimentò tale voce. Gran parte del fascino che il Rosa esercitava ancora nell'Ottocento non è più attuale. La pubblicazione delle sue lettere ha definitivamente cancellato il ricordo dell'eroe della leggendaria « Compagnia della Morte » mettendo invece in risalto la figura di un nevrotico malato d'ipocondria. Tuttavia egli è artista di eccezionale importanza, e tale resterebbe anche se non avesse fatto altro che sorprendere ed affascinare i suoi contemporanei con la stravaganza del suo comportamento, creando così, quasi da solo, l'immagine dell'artista come essere a sé. È questa un'immagine che trova concreta espressione nei molti suoi autoritratti, così lontani dalle levigate fattezze dei suoi colleghi. Ma Salvator Rosa non fece solo questo. Egli (e fu l'unico) trovava fastidiosissime ed intollerabili le restrizioni inerenti alla natura del patrocinio artistico dell'epoca, proponendosi perciò di abolirle. Molti artisti hanno appreso da lui quanto importante sia, per conquistare una notorietà, sapersi mettere in mostra: nel chiuso mondo artistico del Seicento l'effetto dovette essere impressionante come niente era stato sino ad allora. Non può esservi dubbio alcuno che il desiderio insistente di pubblicità del Rosa, evidente in ogni circostanza anche minima, spesso non era altro che una manifestazione esteriore e superficiale di una sagace determinazione di spezzare i legami del patrocinio ufficiale. Ripetutamente lo vediamo servirsi di mostre ed esposizioni per costruirsi una reputazione e organizzare una « claque » per far noti a tutti i suoi meriti, ampliando così in misura considerevole la cerchia relativamente ristretta entro cui la maggior parte degli artisti si muovevano. Lo sfruttamento pubblicitario della sua personalità serviva esattamente allo stesso scopo.

[1] Lettera di Paolo Negri al marchese di San Tommaso, datata 24 dicembre 1676, citata dal Claretta, 1885, p. 542.

Ma Salvator Rosa era anche impegnato in una battaglia molto più seria. Unico tra i suoi contemporanei, egli sosteneva il diritto del pittore ad una indipendenza artistica, nel senso comunemente dato oggi al termine. Ch'egli stesse suscitando una rivoluzione semplicemente per dimostrare la sua adesione ai canoni critici del suo tempo è un paradosso che dovremo in seguito prendere in considerazione, ma ciò non infirma la motivazione e l'efficacia del suo modo di procedere. Apprendiamo per esempio come usasse rifiutare la caparra che, come s'è visto, veniva comunemente anticipata agli artisti come garanzia della commissione. Ed egli stesso ci dice che tale rifiuto non aveva come scopo di ottenere di più in seguito, bensì quello di non « rendere schiava la sua volontà » dedicandosi a completare un'opera dal momento che ne avrebbe potuta avere un'altra in mente più interessante ch'era giocoforza metter da un canto, dati i precedenti impegni. « ... perch'io non dipingo per arrichire » scriveva superbamente ad un possibile cliente, « mà solamente per propria sodisfazione, è forza il lasciarmi trasportare da gl'impeti dell'entusiasmo ed esercitare i pennelli solamente in quel tempo che me ne sento violentato... »[1]: affermazione stupefacente, a quel tempo, della completa sottomissione del pittore all'ispirazione. In ogni caso, era solito dire, è un assurdo stabilire il prezzo di un quadro *prima* di averlo cominciato: il prezzo dipende dalla qualità dell'opera compiuta. Questa stoccata a favore della bizzarria dell'ingegno colpiva alle radici la concezione comune più sopra esaminata, in base alla quale le capacità di un artista venivano fissate in anticipo. Facendo capire che un pittore poteva facilmente dipingere un brutto quadro anziché uno bello, Salvator Rosa paradossalmente esprimeva una concezione dell'arte molto più nobile di quanto non facessero i suoi rivali che coltivavano con tanta perseveranza le belle maniere: egli cercava sempre di lavorare al limite delle sue possibilità. « Per quel poco che l'ho praticato », scrisse un agente, « vedo, che più tosto morirebbe di fame, che lasciar di tener in reputatione la sua mercanzia »[2].

Questa integrità, il desiderio di notorietà, le affermazioni d'indipendenza e le apparenti eccentricità erano tutte caratteristiche tra loro

[1] Vedi la lettera di Salvator Rosa a don Antonio Ruffo, datata 1° aprile 1666, pubblicata da V. Ruffo, p. 180.

[2] Lettera di Giuseppe de Rosis a don Antonio Ruffo, datata 22 settembre 1663, pubblicata da V. Ruffo, p. 172.

strettamente legate che impressionarono i contemporanei più coscienti non meno di quanto il suo comportamento bizzarro e capriccioso nutrisse i pettegolezzi degli scrittori del tempo. Qualcuno di questi però comprese il significato della sua condotta; riassumendone la carriera, il Baldinucci è esplicitamente chiaro: « di pochi, o di niuno de' pittori, che furono avanti, e dopo di lui, o ne' suoi tempi, io ritrovo, che possa dirsi, che avessero tenuta in credito l'arte, quanto egli fece »[1].

La parte negativa di tale commento non è meno importante di quella positiva. Salvator Rosa non ebbe alcun vero discepolo nei suoi tentativi di cambiare gli schemi del patrocinio artistico, e creò un'immagine dell'artista che soltanto nell'Ottocento romantico sarebbe stata apprezzata: ai suoi tempi fu solo [2].

[1] Baldinucci, VI, 1728, p. 579.

[2] Altri due artisti diedero segni di volersi ribellare alle abitudini invalse nella cerchia dei protettori delle arti. Il 19 settembre del 1672 così scriveva Ciro Ferri a don Antonio Ruffo: « è stato mio costume non pigliare denaro anticipato e questo per stare in mia libertà... » ma l'effetto risulta alquanto modificato dalla frase che segue, « tanto più sia detto a gloria di Dio, per la molteplicità degl'affari che tengo... » (Ruffo, p. 298). E di Benedetto Luti molto più tardi scriveva il Pascoli (I, p. 233): « Nè pur cercò mai protezione de' Grandi, e siccome egli andava poco da loro, essi di rado givan da lui. Diceva, che la protezione dell'uomo dabbene esser doveva quella sola del bene oprare... ».

Capitolo secondo

PAPA URBANO VIII E IL SUO CIRCOLO

1.

Maffeo Barberini nacque a Firenze nel 1568 da un'antica, distinta e ricca famiglia di mercanti[1]. Frequentò una scuola di Gesuiti mostrando grande interesse per le lettere classiche, e all'età di sedici anni fu chiamato a Roma dallo zio monsignor Francesco che godeva di grande prestigio presso la corte papale. Continuò gli studi a Roma e a Pisa, addottorandosi in diritto, per quanto maggior interesse nutrisse per la poesia, stimolato in parte, senza dubbio, dalla rinomanza di cui godeva il suo famoso avo del XIV secolo, Francesco. Andato in fumo un progetto matrimoniale, decise d'intraprendere la carriera ecclesiastica, avvalendosi largamente dell'influenza e della borsa dello zio. Sin dall'inizio impressionò con la sua tenace ed intelligente ambizione quanti avevano a che fare con lui: San Filippo Neri profetizzò ch'egli un giorno sarebbe divenuto cardinale. Ma è possibile che già allora il giovane mirasse ben più in alto.

Se quest'ipotesi corrisponde a verità, la Roma di Sisto V in cui ora viveva doveva inevitabilmente esercitare su di lui un effetto profondo e duraturo. Quell'implacabile papa stava allora compiendo gli sforzi più decisi per ridare a Roma la sua posizione di centro del mondo. L'illegalità, incoraggiata dalle antiche famiglie feudali che ancora dominavano la campagna se pur non più la città, fu spietatamente contrastata, mentre il governo della Chiesa si andava trasformando per opera del papa dalla forma di oligarchia a quella di una dittatura assoluta. Contemporaneamente egli sottoponeva la città al più drastico sconvolgimento ch'essa avesse mai subito, delineandone lo sviluppo futuro per oltre due secoli. Si aprirono strade attraverso i conglomerati

[1] Per i Barberini ed in particolare per Urbano VIII, vedi, se non si indica altrimenti, Pastor, XIII, e Pecchiai, 1959.

di case medievali che ancora si ammucchiavano intorno ai palazzi gentilizi, a rivelare vaste prospettive e congiungere le chiese principali tra colli ed avvallamenti. Obelischi egiziani, coronati con gli emblemi della Cristianità trionfante, davano lustro alle piazze, testimoni della storia. Grandiose fontane portavano acqua potabile alle nuove aree residenziali. Palazzi, strade e fontane avevano un tono severo e rigorosamente funzionale, mentre torreggiante sopra la città veniva infine portata a termine, nel 1590, un'opera gloriosa: la cupola di San Pietro di Michelangelo. Poco più tardi il papa moriva, dopo aver regnato solamente cinque anni, durante i quali aveva creato una nuova città: la Roma Sistina.

Passeggiando tra le impalcature e le squadre d'operai impiegati dal vigoroso architetto di Sisto V, Domenico Fontana, il giovane e ambizioso prelato comprese certo facilmente dove si sarebbe potuti arrivare per mezzo del potere, del denaro e della decisione. Mancava però una cosa: il gusto. E Maffeo Barberini non ne era certo privo.

Mentre la sua carriera politica compiva soddisfacenti progressi (nel 1592, a soli ventiquattro anni, era governatore di Fano) egli continuava a scrivere poesie e cominciava a mostrare un acuto ed intraprendente interesse alle arti. Verso il 1595 si fece fare un ritratto da un giovane pittore che proprio allora cominciava a farsi notare sotto la
2 *a* protezione del cardinale Francesco del Monte: Michelangelo da Caravaggio[1]. Maffeo ammirò questo straordinario quadro tanto da rivolgersi alcuni anni dopo allo stesso artista (ora molto più conosciuto) ordinandogli un soggetto più consono al suo temperamento, *Il sacrificio di Abramo* «il quale tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida, e cade»[2].

Nel 1598 il Barberini accompagnò papa Clemente VIII nel viaggio da questi compiuto a Ferrara per prendere possesso della città, e in tale occasione ebbe modo di imparare una lezione che gli sarebbe tornata molto utile trent'anni più tardi, allorché anche Urbino cadde in mano del Papato. La città fu conquistata con un misto di risoluta diplomazia e spregiudicatezza, e il papa con tutto il seguito seppe presto approfittare del nuovo bottino. In modo particolare furono saccheggiati i

[1] L'attribuzione fatta dal Longhi nel 1963 di questo ritratto, attualmente in una collezione privata a Firenze, è, a giudicare dalla riproduzione, totalmente convincente.

[2] Bellori, p. 208. Il Mahon data questo quadro, ora agli Uffizi, 1597-8. Roger Hinks (1953, p. 104) pensa ad un anno o due dopo.

tesori d'arte accumulati dagli Estensi attraverso i secoli, e tra i quadri portati a Roma dal cardinale Aldobrandini, nipote del papa, c'erano *L'offerta a Venere*, *Gli Andrii* e *Bacco e Arianna* di Tiziano[1]. Abbastanza curioso è il fatto che queste opere passassero quasi inosservate a Roma finché lo stesso Maffeo Barberini non divenne papa quasi venticinque anni dopo. In seguito contribuirono a gettare le fondamenta di uno stile artistico completamente nuovo[2].

Nel 1600 lo zio morì lasciandogli una fortuna variamente stimata tra 100 e 400 mila scudi. Ora poteva permettersi di farsi costruire una ricca cappella di famiglia, e quattro anni dopo si vantava di aver già speso molte migliaia di scudi[3]. A tale scopo scelse l'appena iniziata chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle, molto cara alla colonia fiorentina di Roma[4]. Il suo architetto, Matteo Castelli, artista non grande ma non senza merito, operava secondo uno stile che stava diventando sempre più comune, consistente nell'impiego di marmi sontuosamente colorati e levigati, come erano stati introdotti da Sisto V in Santa Maria Maggiore e in seguito adottati da Paolo V nella stessa basilica. Maffeo Barberini, in ogni caso, fu tra i primi a seguire la moda, e agli inizi del Seicento la ricchezza e la magnificenza della sua cappella, per quanto più piccola di quelle di Santa Maria Maggiore, doveva apparire stupefacente, tanto più che la chiesa stessa era ancora ben lungi dall'essere compiuta. Inoltre, il Barberini s'interessava personalmente della decorazione[5], la quale, quando fu finalmente completata molti anni più tardi, non mancò di rivelare l'incontentabilità del suo gusto. La qualità dei particolari è pregevolissima, mentre i colori forti, stridenti ed eccessivamente brillanti delle altre cappelle patrizie 8
sono qui notevolmente attenuati. A malincuore dové riconoscere che Federico Barocci era troppo vecchio per dipingere una pala d'altare,

[1] A. Venturi, pp. 113-31.

[2] Copiò queste opere il Cavalier d'Arpino (vedi nota manoscritta nel Baglione, p. 372), e dové probabilmente studiarle l'Albani allorché venne a Roma nel 1601-2. Ma John Walker considera improbabile che il Rubens abbia fatto copie dell'*Offerta a Venere* e degli *Andrii* durante il suo soggiorno a Roma. Le sue versioni di questi quadri, ora a Stoccolma, risalgono ad un periodo molto più recente nella sua carriera e derivano probabilmente a loro volta da copie eseguite da altri artisti.

[3] Vedi la sua lettera al Barocci del 1604 pubblicata dal Pollak, 1913, p. 5.

[4] Altre cappelle appartenevano agli Strozzi e ai Rucellai (Ortolani).

[5] Oltre alle due note seguenti, vedi la stesura completa di una cortese lettera, datata 30 aprile 1611, scritta da Maffeo Barberini e diretta presumibilmente all'architetto, ch'egli rimprovera per la sua assenza accennando poi al «mio disegno» per la cappella; Biblioteca Vaticana, Lat. 5820, cc. 14 e 17.

sebbene pregasse l'artista di mandargli un quadro per il suo appartamento privato nel palazzo che aveva acquistato vicino a quello dei Farnese (« purché sia cosa di mano di V. S. a me non importa molto quel che sia »[1]). Si rivolse allora al suo compatriota Domenico Passignano, a quel tempo pittore tra i più in auge a Roma. Il Passignano propose che la cupola venisse decorata di mosaici colorati e di costoloni di stucco dorato, suggerendo i nomi degli artisti secondo lui adatti allo scopo[2]. Invece proprio a lui venne dato incarico di ricoprirla di affreschi raffiguranti le Virtù con angeli, mentre sui pennacchi avrebbe dovuto raffigurare Mosè, David, Salomone ed Isaia. Egli dipinse pure le tele e gli affreschi delle lunette con scene dalla vita della Vergine, che costituiscono certamente il suo capolavoro.

Alla fine del 1604 Maffeo Barberini, già vescovo, fu nominato nunzio apostolico a Parigi. Era stato in questa città alcuni anni prima, per congratularsi con Enrico IV della nascita del figlio primogenito di questi, e il suo ritorno in Francia fu accolto calorosamente. Importantissimi furono questi tre anni di nunziatura, che contribuirono in modo determinante a definire la sua visione politica. Per il deciso appoggio dei francesi egli fu nominato cardinale nel 1606, malgrado l'avvenuta morte del suo protettore Clemente VIII. Quanto tornò a Roma un anno dopo portò con sé grandi ricchezze, « un buffet de vaisselle d'argent vermeil doré pesant environ quatre cents marcs, duquel nous [Enrico IV] luy avons faict dons », e, come emblema, le api tratte dallo stemma reale francese. Gli effetti culturali furono di importanza ancora maggiore; alcuni anni dopo, quand'egli era ormai papa, un ambasciatore veneziano scriverà[3]: « Ha una certa conformità di genio alle qualità dei studij ai quali s'applicano, e dei quali si dilettano più i Francesi, come la politezza delle lettere, l'erudition più recondita, la poesia, la cognitione delle lingue ».

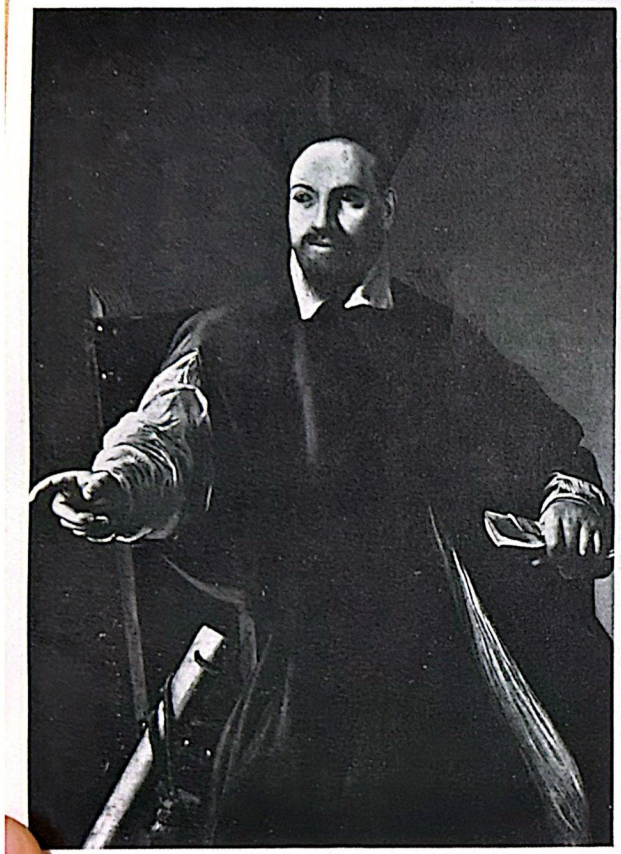
Neppure durante il soggiorno parigino aveva interrotto la decorazione della sua cappella in Sant'Andrea della Valle, giungendo anzi a comperare, insieme al fratello Carlo, un palazzo vicino a Via dei Giubbonari degno della sua nuova posizione. In effetti rimase a Roma pochissimo tempo, durante il quale, tuttavia, si adoperò col massimo vi-

[1] Pollak, 1913, p. 5.
[2] *Ibid.*, p. 33: lettera del 26 luglio indirizzata a Maffeo Barberini che si trovava a Parigi.
[3] Barozzi e Berchet, I, p. 174: Renier Zeno, 1621-3.

I. VALENTIN *Allegoria di Roma*

I MECENATI BARBERINI

Tavole 2 e 3



2*a*. CARAVAGGIO
Maffeo Barberini

2*b*. BERNINI
Papa Urbano VIII (Maffeo Barberini)

3*a*. OTTAVIO LEONI
Il Cardinale
Francesco Barber

3*b*. CARLO MARATTA
Il Cardinale
Antonio Barberini

CONSIGLIERI
ARTISTICI
DEI BARBERINI

4a. VAN DYCK
Il Cardinale Bentivoglio

4b. PIETRO DA CORTONA
Marcello Sacchetti

gore contro l'intenzione di Paolo V di alterare la pianta di San Pietro fatta da Michelangelo, aggiungendo una navata secondo la proposta di Carlo Maderno[1]. Se ne andò poi da Roma, prima a Spoleto, città della quale fu fatto vescovo, e dopo, nel 1611, a Bologna, dove rivestì la carica di legato, tra le più influenti nel governo pontificio. Dopo un'altra visita a Spoleto, tornò a Roma, nel 1617, rimanendovi per tutto il resto della sua vita.

A Roma il cardinale Barberini trovò un'atmosfera molto diversa da quella che aveva lasciato all'inizio del secolo (ovviamente vi era venuto parecchie volte nel frattempo). Papa Paolo V e il nipote cardinale Scipione Borghese stavano spendendo somme enormi nel costruire palazzi, chiese, cappelle e nell'allestire collezioni di quadri, e il loro esempio era seguito da una moltitudine di cortigiani. Le cure maggiori erano dedicate a San Pietro, che si era venuto trasformando in modo radicale con il completamento della navata e della facciata; a Santa Maria Maggiore, dove la cappella di famiglia superava quella di Sisto V per ricchezza e sfarzo; e al Quirinale, dove erano al lavoro intere squadre di artisti occupati a decorare le sale aggiunte da poco. Attenzione quasi pari era tributata alle ville della famiglia Borghese, sia a quella del Pincio che a quella di Frascati.

Il mutamento sostanziale avvenuto nelle arti durante il pontificato di Paolo V consisté nell'abbandono di quell'austero funzionalismo che aveva caratterizzato buona parte dell'architettura, della pittura e della scultura durante i pontificati precedenti. Dopo l'inizio del nuovo secolo si rinnova l'interesse per la struttura delle superfici, per le possibilità di ravvivare le facciate attraverso giochi di luce e d'ombra, per la creazione di effetti mediante l'uso di colori brillanti; un gusto per la solidità realistica del corpo nella rappresentazione della figura umana, in contrapposizione agli esili crittogrammi di certa tarda pittura manieristica, per la ricerca di nuovi temi, quale ad esempio il paesaggio, per il risorgere della pittura da cavalletto e di soggetti laici più mondani: a tutto ciò s'aggiungano una notevole libertà da ogni teoria dogmatica e un'altrettanto sorprendente indulgenza verso ogni genere di esperimenti. Più di ogni altro signore incoraggiò tali mutamenti, prendendovi parte attiva, il cardinale Scipione Borghese.

Pur di ottima famiglia, era questi un uomo di non grande cultura,

[1] Pastor, XII, pp. 691-2.

caratterizzato, come notava l'ambasciatore veneziano[1], dalla « mediocrità del sapere et la vita molto dedita a' piaceri et passatempi ». Egli, in genere di umore gioviale, era però spietato nel soddisfare il suo appassionato amore per l'arte. Riuscì ad avere 105 quadri, tra i quali alcuni di Caravaggio, confiscandoli allo sfortunato pittore Cavaliere d'Arpino, che si trovava in difficoltà con gli agenti delle tasse (e ciò per quanto il d'Arpino fosse tra gli artisti ai quali il cardinale più spesso si rivolgeva)[2]; inoltre la *Deposizione* di Raffaello venne, dietro suo ordine, rubata a Perugia dalla cappella della famiglia Baglioni e aggiunta nottetempo alla sua collezione. Vittima del cardinale fu anche il Domenichino, imprigionato per aver avuto l'ardire di tener fede ad un contratto stipulato con il cardinale Aldobrandini, che gli aveva or-
7 dinato una *Caccia di Diana* ardentemente desiderata da Scipione[3]. Con tali sistemi ed altri più corretti il cardinal Borghese riuscì a mettere insieme una fantastica collezione di quadri che, all'occhio moderno, non pare costituita sulla base di alcun principio che non sia una inestinguibile ed indiscriminata bramosia. Antichi maestri, bolognesi di ogni tendenza, Caravaggio, Rubens, i manieristi, tutti erano ampiamente rappresentati nelle sue raccolte. La sua villa al Pincio, « la delizia di
6 Roma », posta in un grande parco e ricca di nicchie e di statue come un fantastico *pastiche*, fu il punto di ritrovo della società più edonistica che Roma avesse mai avuto dal Rinascimento in avanti. In verità, anche se stupefacenti erano le opere che Scipione in quegli anni commissionava a Guido Reni (che dipinse l'affresco dell'*Aurora* per uno dei *casini* del cardinale), al Bernini e a numerosi altri artisti, maggior importanza nel dar corso ad una nuova èra, rivestivano il suo modo di vivere e il suo libero patrocinio artistico.

Nel 1621 morì Paolo V, al quale successe, dopo un breve conclave, il vecchio e malato Gregorio XV. All'improvviso sopravvenne un cambiamento. I cardinali che eran soliti riunirsi ai sontuosi banchetti di Scipione, gli artisti, i seguaci, i sicofanti che avevano affollato i suoi saloni, tutti si dileguarono. Egli fu lasciato solo e amareggiato in mezzo ai tesori, testimonianza splendida della sua ricchezza e del suo entu-

[1] Barozzi e Berchet, I, p. 158: Renier Zeno, 1621-3.

[2] Vedi gli articoli del de Rinaldis sul « Bollettino d'Arte », 1936, pp. 577-80, e in « Archivi », 1936, pp. 110-18.

[3] Per entrambi questi casi e per una trattazione generale sull'attività di collezionista di Scipione vedi Paola della Pergola, voll. I e II, 1955-59.

siasmo: tali drastici sconvolgimenti erano normali in quel secolo sulla scena romana[1]. Il nuovo papa e il suo energico, giovane nipote Ludovico Ludovisi monopolizzarono gl'ingegni più nobili, e, inevitabilmente, concessero ai compatrioti bolognesi Domenichino e Guercino la più completa supremazia. Ma ora interveniva un gusto preciso e circostanziato a sostituire l'animata confusione dei Borghese. Detentore dell'importante carica di segretario di Stato era monsignor Agucchi, anch'egli bolognese[2]. Uomo di grande cultura e teorico piuttosto intransigente, era estremamente meticoloso nelle sue scelte artistiche, e soleva esprimere la convinzione che i principi dovevano lasciarsi guidare da uomini di « illuminato sapere » (come lui) nell'incoraggiamento dell'arte. Aveva visto Annibale Carracci al lavoro a palazzo Farnese e aveva aiutato il di lui allievo Domenichino; dai contatti avuti con questi artisti, dalla lettura di testi di estetica, specialmente Aristotele, e in più sollecitato forse dalla sua stessa natura, aveva tratto, in un periodo di ritiro dalla vita pubblica tra il 1607 e il 1615, una teoria dell'arte. Egli respingeva l'idea, attribuita a Caravaggio e ai suoi seguaci, che la pittura consistesse in « una mera imitazione della natura ». Piuttosto essa mira ad un ideale, esemplificato nel modo più efficace nelle opere degli antichi, di Raffaello e dei giovani bolognesi suoi protetti. Ora, per due brevi anni, egli ebbe la possibilità concreta di far valere tale punto di vista. Il Domenichino ricevé ogni incoraggiamento, mentre dava segno di modificarsi l'esuberanza pittorica del Guercino. Assistiamo all'avvio di una breve reazione « classica » dopo l'incontrollata libertà dei vent'anni precedenti[3]. Se anche i risultati immediati non furono particolarmente notevoli, di grande importanza saranno tuttavia le ripercussioni avvenire di tale movimento d'idee.

Attivissimi ed influenti erano a Roma anche altri committenti, oltre ai papi e ai loro nipoti. Il corrotto e sofisticato cardinale del Monte, rappresentante del granduca di Toscana, viveva nella splendida residenza ufficiale posta dietro Piazza Navona, ed era (nel 1617) un vecchio di sessantott'anni, descritto, alcuni anni dopo, come « cadavero spirante... dato tutto allo spirito, compensando così forse la licenza del-

[1] Per la temporanea caduta in disgrazia di Scipione vedi Barozzi e Berchet, I, pp. 158-9, e Memmoli, p. 42.

[2] Per la più completa trattazione sull'Agucchi e sulle sue teorie vedi Mahon, 1947, pp. 111-54.

[3] Pope-Hennessy, 1946, pp. 186-91.

l'età più fresca »[1]. Per l'appunto all'inizio del secolo egli s'era dedicato soprattutto al piacere: a banchetti, trattenimenti teatrali, e feste « et perché non intervennero dame erano molti giovanetti in ballo, vestiti da donna ». Questo lato della sua vita aveva avuto un'eco in una serie di tele raffiguranti giovani effemminati, ad opera del Caravaggio, del quale il del Monte era stato il primo vero protettore[2]. Ma ancora molto tempo dopo la morte di questo artista ed ormai in età avanzata egli aveva continuato a tener d'occhio le botteghe d'arte alla ricerca di nuovi pittori di ingegno. Fu lui a lanciare il paesaggista Filippo d'Angeli (Napoletano)[3], e poco prima di morire fu lui a servirsi della sua grande influenza in seno alla Commissione incaricata di curare la decorazione di San Pietro, per far ottenere una importante assegnazione all'ancora virtualmente sconosciuto Andrea Sacchi, ch'egli aveva impiegato nel suo *casino* sito non lontano da Piazza del Popolo[4].

17 b Il marchese Vincenzo Giustiniani, ricchissimo figlio di un nobile genovese stava in quel frattempo arricchendo il suo palazzo vicino a San Luigi dei Francesi e la villa che possedeva a Bassano di Sutri, di antiche sculture e di una tra le più notevoli raccolte di dipinti che si potessero vedere in quegli anni[5]. Insieme al fratello Benedetto era stato tra i più convinti ed entusiasti sostenitori del Caravaggio, e anche dopo la morte del maestro aveva continuato a servirsi di alcuni pittori caravaggeschi settentrionali. Nella « stanza grande dei quadri antichi » erano esposte tredici opere di Caravaggio, senza dubbio il gruppo più numeroso esistente, oltre ad alcune tele dei Carracci, dei grandi maestri dell'alto rinascimento veneziano e di Luca Cambiaso, il pittore genovese i cui esperimenti nella tecnica degli effetti di luce dovevano apparire come un preannuncio di Caravaggio. La maggior parte di questi dipinti erano d'argomento religioso, ma,

[1] Barozzi e Berchet, I, p. 162. Vedi anche i molti accenni contenuti nello Orbaan, 1920, e l'avviso del 1624 pubblicato in « Roma », XVII, 1939, p. 270.

[2] Per del Monte e Caravaggio, vedi Friedlaender.

[3] Passeri, p. 293.

[4] *Ibid.*

[5] Per il Giustiniani, vedi l'inventario dei suoi quadri pubblicato dal Salerno, 1960; ed anche gli articoli di Paolo Portoghesi, M. V. Brugnoli, Italo Faldi ed I. Toesca nel 1957. L'opera sui Giustiniani di Carlo Hopf che il dott. Salerno ed altri non sono stati in grado di rintracciare venne pubblicata nel « Giornale Linguistico », Genova, nel 1881 e nel 1882. Non ha alcuna importanza per quel che riguarda il marchese Vincenzo.

collocato a parte, su consiglio del tedesco Joachim von Sandrart, dietro ad un apposito tendaggio, era quello che più d'ogni altro piaceva al suo proprietario: l'alato e tuttavia umanissimo Cupido seduto su di un letto sfatto che calpesta sdegnosamente tutti quei simboli culturali che il Giustiniani tanto intensamente incoraggiava. Questo notevole dipinto, con il suo sofisticato erotismo, era l'unico a far pensare che il Giustiniani condividesse il particolare interesse nutrito dal cardinale del Monte per Caravaggio.

Vincenzo Giustiniani mostrava nella sistemazione dei quadri di sua proprietà di avere in grande considerazione l'arte contemporanea, e la varietà delle opere rende evidente che il suo gusto, come quello di tutti i committenti del tempo, era ampio ed universale. Per la verità egli addirittura scrisse un saggio per teorizzare il suo eclettismo, mostrando così di esser pronto a scorgere le cose belle espresse negli stili più diversi. Pur tuttavia il suo gusto, quale ci appare concretamente espresso nella collezione, era molto più chiaramente definito di quello di qualsiasi altro suo contemporaneo. Pressoché solo, e con la chiarezza d'idee che di solito possiede solamente chi vede le cose a distanza di molto tempo, egli si rendeva conto perfettamente del significato della rivoluzione artistica manifestatasi alla fine del Cinquecento. L'ultima generazione di manieristi, il Cavaliere d'Arpino, Federico Zuccari, il Passignano e altri che ancora ricoprivano ruoli importanti nella vita artistica della città, erano scarsamente rappresentati nel suo palazzo, mentre tutta la sua attenzione era concentrata su grandi riformatori quali Caravaggio, i fratelli Carracci e i loro seguaci.

Il Giustiniani accoglieva a Roma con particolare benevolenza gli artisti settentrionali, molti dei quali soggiornavano nel suo palazzo. Egli stesso aveva conosciuto i Paesi Bassi durante un viaggio di quattro mesi compiuto nel Nord Europa nel 1606, in compagnia del pittore Cristoforo Roncalli, noto come il Pomarancio[1]. I due uomini avevano visitato chiese e collezioni private discutendo di quadri e paesaggi con una acutezza e un'esperienza del tutto eccezionali a quel tempo. Al ritorno in Italia Vincenzo Giustiniani aveva una cultura artistica più ampia e profonda di chiunque altro a Roma ed anche in Europa, con la sola eccezione di Rubens.

[1] Vedi il notevole diario tenuto dall'amico del Giustiniani, Bernardo Bizoni, pubblicato da Anna Banti.

Il cardinale Barberini nel frattempo manteneva una grande famiglia e viveva in modo splendido, circondandosi di scrittori, eruditi, scienziati e poeti, e tenendosi (tra gli altri) in contatto epistolare con l'antiquario provenziale Peiresc[1]. Egli decorò il suo palazzo di quadri di antichi maestri quali Raffaello, Correggio, Andrea del Sarto, Giulio Romano, il Parmigianino ed altri[2], non trascurando però i moderni, quali ad esempio Guido Reni, che aveva lavorato per lui durante il periodo della sua legazione a Bologna[3], e il Pomarancio, dal quale aveva acquistato un *Giacobbe e l'angelo*[4]. Un gruppo di scultori fiorentini stava completando la decorazione della cappella di famiglia in Sant'Andrea della Valle, e fra loro Pietro Bernini. Maffeo Barberini non tardò molto ad apprezzare il genio del figlio di questi, Gian Lorenzo, e fu tra i primi a Roma a chiederne l'opera, commissionandogli un San Sebastiano, originariamente destinato alla cappella, ma in effetti conservato nel palazzo[5]. Tale riconoscimento tuttavia non servì molto: uno scultore brillante come presto mostrò d'essere il giovane Bernini poteva essere impiegato solo dalle più potenti e ricche famiglie di Roma, e i Barberini non potevano ancora aspirare a tale rango. Soprattutto il regnante papa Paolo V, con il nipote Scipione Borghese, e in seguito, dopo il 1621, i Ludovisi, monopolizzarono la produzione del Bernini. Maffeo dovette rassegnarsi ad attendere il suo momento, accontentandosi di scrivere acuti epigrammi moraleggianti in latino sul gruppo d'*Apollo e Dafne* e di reggere lo specchio all'artista perché questi potesse dare al *David* i suoi propri lineamenti. Nel frattempo egli doveva già meditare che, una volta venuto il suo momento, avrebbe impiegato lo scultore per opere ben più imponenti di quelle fino ad allora eseguite.

II.

Il suo momento giunse nel 1623. Il 6 agosto, dopo un burrascoso conclave, Maffeo Barberini coronò la sua ambizione e fu eletto papa, assumendo il nome di Urbano VIII. Egli aveva solamente 56 anni e

[1] Bibl. Vat., MSS Barb. Lat. 6502, lettere del Peiresc a Maffeo Barberini, 1618-23.
[2] Orbaan, 1920, p. 237.
[3] Lettera di Guido Reni da Roma, datata 15 febbraio 1614; Pollak, 1913, p. 44.
[4] *Ibid.*, p. 41.
[5] Wittkower, 1955, p. 176.

godeva ottima salute. Sin dall'inizio lasciò chiaramente capire ch'egli intendeva riassumere in sé il supremo potere dello stato: «i Cardinali hoggi» scriveva l'ambasciatore veneziano «non servono ad altro ch'a fare gran pomposa corona alla persona del Pontefice»[1]. Immediatamente cominciò a circondarsi di parenti ed amici; sei settimane dopo la sua elezione nominò cardinale il ventiseienne nipote Francesco; un anno dopo, il fratello Antonio, monaco cappuccino, fu insignito dello stesso titolo, insieme al cognato Lorenzo Magalotti. Quattro anni dopo fu la volta del più giovane nipote del papa, Antonio, appena diciannovenne. Al fratello di Antonio, Taddeo, furono dati importanti incarichi politici, grandi ricchezze e la possibilità di sposare una donna ricca ed aristocratica. Quasi tutti costoro amavano le arti, e a loro Roma deve alcuni dei suoi più grandi monumenti.

Il nepotismo era una caratteristica riconosciuta del governo pontificio, al punto che l'ambizioso nipote di un cardinale *papabile* ricorse nel 1635 alla stregoneria in un tentativo di togliere di mezzo Urbano VIII e di assicurarsi così la sua fortuna[2]. Date le gelosie così aspre, è comprensibile che i pontefici scegliessero come più intimi consiglieri i parenti stretti. Per di più, prosperità e condizione sociale procedevano di pari passo, e l'arricchimento della famiglia del papa era considerato inevitabile, se non addirittura desiderabile. In effetti la condizione sociale stessa era così precaria, per i frequenti avvicendamenti di potere, che solo una grande ricchezza poteva costituire garanzia sicura per coloro che si accingevano ad occupare una carica[3]. Inoltre non si faceva distinzione tra tesoro pontificio ed introiti personali di ciascun papa. Ma anche ammettendo tutto questo, a Urbano VIII fu universalmente rimproverato da contemporanei e successori di aver valicato ogni limite ragionevole[4]. Le conseguenze furono molte, e solo alcune possono essere qui riferite. L'autogoverno della città di Roma, ancora esistente, per quanto ormai svuotato di potere effettivo, fu praticamente esautorato, e il Senato ben poco faceva oltre a proporre l'erezione di monumenti dedicati a vari membri della famiglia Barberini. Anche le grandi consorterie feudali che tiranneggiavano un tempo la città subirono un danno irreparabile. Vivendo dei redditi fissi delle

[1] Barozzi e Berchet, I, p. 157.
[2] Rosi, pp. 347-70
[3] Vedi gli acuti commenti di Pietro Contarini, 1623-7, in Barozzi e Berchet, I, p. 207.
[4] Vedi J. Grisar, S. J., per lo studio più moderno in argomento.

loro proprietà terriere e partecipando alle grandi guerre europee, erano del tutto incapaci di competere con le ricchezze che d'ogni parte del mondo si riversavano nelle casse pontificie per tradursi poi in fastose cerimonie e in grandiosi monumenti. La loro decadenza aveva avuto inizio molto tempo prima, e ora giungeva al culmine. Nel 1624, ad esempio, gli Orsini dovettero vendere le loro proprietà di Monterotondo a Carlo Barberini; l'anno dopo i Colonna furono costretti a cedere il castello di Roviano al medesimo acquirente. Infine, nel 1629, un altro ramo della famiglia si vide obbligato a vendere il principato di Palestrina ai Barberini per la somma di 175 000 scudi[1]. Loro unico scopo, da allora, divenne quello di fornire mogli nobili ed aristocratiche ai nuovi ricchi che avevano preso il loro posto nel governo di Roma. Dopo qualche esitazione, date le affiliazioni spagnole della famiglia, Anna Colonna, figlia del conestabile, fu scelta come sposa per don Taddeo, nipote del papa[2].

Al momento dell'ascesa al soglio di Urbano VIII lo Stato pontificio era abbastanza ricco. Gli ambasciatori veneti ne stimavano i redditi annui intorno ai due milioni di scudi, e facevano notare come, malgrado l'assenza di commerci, lo stato fosse quasi autosufficiente; «è abondatissimo di grani, di vini, di ogli, tutte quelle cose che rendono li Stati felici e stimati»[3]. Per di più il patrocinio finanziario del papa si estendeva a tutta Italia, e molte cariche potevano essere vendute (e in effetti così accadeva) ai migliori offerenti.

Il nuovo pontefice non nascose la sua intenzione di mantenere intatta questa ricchezza. « Biasima quei predecessori che hanno consumato l'erario della Chiesa in fabbriche, ed altre cose tali »[4]. Non passò molto tempo però prima ch'egli prendesse a seguire il loro esempio su scala anche più grande. L'ingrandimento e l'abbellimento di Roma avevano assunto uno slancio autonomo. Interromperne il processo richiedeva una forza di volontà che Urbano VIII non aveva. Anzi, non pare probabile, malgrado le sue proteste all'ambasciatore veneto, che ragionava secondo idee pratiche e commerciali, ch'egli realmente considerasse

[1] Pastor, XIII, pp. 260-1. La lettera del principe Francesco Colonna preannunciante la vendita è pubblicata dall'Abbate Michele Giustiniani, I, p. 116. Vedi anche l'*avviso* del 23 gennaio 1630 in Bibl. Vat., Urb. Lat. 1100.

[2] Vedi i commenti degli ambasciatori veneti in Barozzi e Berchet, I, pp. 153-4.

[3] *Ibid.*, I, p. 230.

[4] *Ibid.*, I, p. 228.

auspicabile tale restringimento di freni. A mano a mano che gli stati nazionali d'Europa andavano accrescendo la loro forza, il prestigio di Roma si riassumeva sempre più nella sua grandiosità. Gli ambasciatori stessi lo riconoscevano: « Possiede in Italia », scriveva Pietro Contarini nel 1623[1], « il Pontefice, un nobilissimo Stato, con alcune ben degne città; et quella di Roma in particolare residenza ordinaria de' Pontefici per la memoria d'essere stata signora del mondo et per le antiche reliquie del passate grandezze et per le moderne, che forse con non minor apparenza, di presente si veggono et mantengono, si rende come emporio dell'universo, dove da ogni parte, in ogni tempo et da tutte le nazioni, vengono et concorrono genti, per vedere la sua magnificenza, et se dicessi vi portano tributi, non sarebbe lontano dal vero: essendo ugualmente patria alli forastieri, come ai cittadini ». Se anche la situazione economica fosse stata molto più grave, non sarebbe stato conveniente insistere in questa politica volta a rendere sempre più bella la città? Inoltre v'erano pure altri argomenti a conforto di ciò: sappiamo[2] di un papa che soleva dire, « che il fabricare era una carità publica; e che tutti li Principi far lo dovrebbono; perché con questa occasione al publico, e al privato si sovveniva, e dalle opere de gli edificii ne venivano i Popoli ad esser grandemente sollevati ». In tal modo Urbano VIII poté far coincidere, nelle grandi opere che stava progettando, la sua personale soddisfazione con il vantaggio generale.

Come papa, Urbano VIII riuniva in sé tre importanti funzioni: oltre ad essere la guida spirituale del mondo cattolico il cui centro era Roma, egli era monarca assoluto di uno dei più ricchi stati d'Italia e capo orgoglioso di una ambiziosa famiglia. La natura e gli scopi della protezione da lui concessa alle arti risentirono profondamente di tutte e tre tali funzioni, a volte tra loro insanabilmente discordi. Per quanto siano intimamente legate e sovrapposte, cerchiamo di considerarle separatamente.

Come capo temporale e spirituale, Urbano VIII si trovava di fronte ad una situazione i cui rischi evidenti erano superati solamente da quelle più sottili minacce che avrebbero finito con l'insidiare alle fondamenta la posizione del papato. Il problema immediato non era più

[1] *Ibid.*, I, p. 200.

[2] Baglione, p. 4; di Papa Gregorio XIII, citato da Orbaan, 1920, p. xv.

costituito dall'avanzata del protestantesimo, che aveva dato tante preoccupazioni ai suoi predecessori: la riconciliazione di Enrico IV nel 1593 e la battaglia della Montagna Bianca nel 1621 si erano dimostrate efficaci barriere; la nota di trionfo che tanti osservatori hanno notato nello stile del Barocco maturo, al tempo di Urbano VIII, rifletteva senza alcun dubbio l'impressione lasciata da quelle vittorie schiaccianti. Il problema consisteva piuttosto nella tradizionale ostilità esistente tra le due grandi potenze cattoliche, Francia ed Impero d'Asburgo, le cui manovre politiche alla ricerca di alleati minacciavano spesso la pace in Italia e la sicurezza degli stati pontifici. Ciò spiega perché Urbano VIII dedicasse tanta cura, sia dentro che fuori dalla città di Roma, ad opere di fortificazione, che destarono sui contemporanei maggior impressione di quanto di solito non si voglia ammettere, come dimostrano le riproduzioni che se ne fecero su affreschi e dipinti[1]. Per quanto tentasse di rimanere neutrale, Urbano fu tuttavia costretto a rinsaldare vieppiù l'alleanza con la Francia: situazione che fu senza scrupolo alcuno sfruttata dall'astuto Richelieu, e che valse a rafforzare le già forti ascendenze francesi della sua cultura.

Ma dentro Roma la situazione era anche più complessa: la severità della Controriforma aveva sì estirpato i mali più gravi della città, ma quando il controllo divenne meno rigido, si manifestò l'esistenza di una crisi spirituale molto più pericolosa. Le antiche spiegazioni non soddisfacevano più: esperimenti scientifici della massima importanza e serietà, come quelli compiuti dall'Accademia dei Lincei e da Galileo, astruse speculazioni metafisiche derivate da certi filoni materialistici del pensiero rinascimentale, teorie astrologiche di ciarlatani dichiarati e financo ciniche e frivole professioni di ateismo, costituivano la linfa di cui si nutriva nel suo intimo la società romana, compreso il papato stesso[2]. Così si esprime un miscredente francese ben informato ma forse un po' troppo ottimista: « On pardonne à Rome aux Athées, aux Sodomites, aux libertins, et à plusieurs autres fripons; mais on ne pardonne jamais à ceux qui mesdisent du Pape ou de la Cour Romaine... l'Italie

[1] Pastor, XIII, p. 865. È il caso, ad esempio, della *Fucina di Vulcano* nella volta affrescata da Pietro da Cortona in palazzo Barberini; ed anche di uno degli arazzi destinati al medesimo palazzo contenenti scene tratte dalla vita di Urbano; vedi più avanti, pp. 107-8. Si progettò inoltre di raffigurare allegoricamente la difesa di Roma da parte del pontefice su uno dei muri del palazzo; Pastor, XIII, p. 969.

[2] Vedi più avanti, p. 78, nota 3.

est pleine de libertins et d'Athées, et gens qui ne croyent rien! »[1]. È vero che la reazione univa spesso una segreta indulgenza alla persecuzione più tenace; sopra tutto, si credeva fermamente che dando grande risalto alle forme esteriori della religione ortodossa sarebbe stato possibile ricondurre gli uomini sulla retta via. L'immenso sviluppo dato da Urbano VIII all'architettura e alla decorazione sacra mirava almeno in parte a soffocare i dubbi e le eresie che serpeggiavano in Italia, ed è proprio tale forza di « persuasione » che costituisce l'altra caratteristica dell'arte barocca, notata da ogni osservatore.

Grandiosità, trionfo e forza di persuasione, caratteristiche così tipiche dello stile dei Barberini, vanno collegate in gran parte ad un uomo. « Urbano Ottavo... per essere Fiorentino cessò l'aura delli Bolognesi come di nazione diversa »[2]. Così il Passeri, molti anni più tardi. Gian Lorenzo Bernini, ci informa ostilmente la stessa fonte, per quanto nato a Napoli da madre napoletana, faceva di tutto per mettere in risalto il fatto che suo padre era fiorentino[3], e a ciò va attribuito almeno in parte il grande interesse che per lui aveva Urbano VIII. Specialmente durante i primi anni del suo pontificato, Urbano non si peritava di nascondere la sua decisione di far avere ad artisti toscani gli incarichi migliori. Egli del resto aveva già avuto modo più di una volta di rendersi conto che le capacità del Bernini non erano certo indegne dei vantaggi che gli derivavano dalle circostanze della sua nascita. « E gran fortuna la vostra, o cavaliere », si dice che abbia esclamato appena fu eletto, « di veder papa il cardinal Maffeo Barberino; ma assai maggiore è la nostra che il cavalier Bernino viva nel nostro pontificato »[4]. I fatti dimostrarono presto quanto tali parole, pur apocrife, corrispondessero alla verità; entro pochi mesi il Bernini, che durante il precedente pontificato aveva eseguito solamente sculture decorative o piccoli busti, veniva insignito di un incarico ufficiale e dava inizio alle sue prime opere monumentali.

Al centro dell'attenzione del nuovo pontefice era la basilica di San Pietro, consacrata nel 1626. L'esterno era ormai completo; la facciata era stata eretta nel 1615 da Carlo Maderno, e maliziosi osser-

[1] Gabriel Naudé, citato dal Pintard, p. 262.

[2] Passeri, p. 352.

[3] « Cav.re Gio. Lorenzo Bernini Napoletano, o Fiorentino come egli vuole», scriveva sarcasticamente il Passeri, p. 169.

[4] Baldinucci, 1948, p. 80.

vatori non mancavano di notare che il nome di Paolo V vi appariva con maggior evidenza di quello di San Pietro: « non per il principe degli apostoli è stata fabbricata la chiesa; per il suo Vicario Paolo »[1]. I progetti di Urbano per l'interno erano altrettanto grandiosi ed ancor più ambiziosi. Egli aveva scelto quale suo patrocinio personale l'area centrale, sotto la cupola di Michelangelo, e alla fine del suo regno, con l'aiuto del Bernini, era riuscito ad imporre il suo gusto nella decorazione di questa che era senza dubbio la parte più importante della chiesa. Tuttavia, sebbene il ritmo dei lavori fosse intenso, non pare probabile che Urbano sin dall'inizio avesse già preparato una sistemazione completa e definitiva dell'intera area; solo dopo che il primo grande passo fu compiuto, le sue idee si rivelarono chiaramente.

Nel luglio del 1624, meno di un anno dopo l'ascesa al soglio di Urbano VIII, il Bernini diede inizio ai lavori per il gigantesco baldacchino destinato a sostituire quello che era stato collocato temporaneamente sopra la presunta tomba di San Pietro. Numerosi erano i problemi da risolvere, e due in particolare presentarono una certa difficoltà: il pericolo di lesionare irrimediabilmente le antiche tombe cristiane con le fondamenta della nuova struttura e la scarsezza di bronzo per le colonne, che dovevano essere alte quanto il palazzo Farnese, il più grande palazzo di Roma. Il primo ostacolo fu superato per mezzo di una accurata ricerca archeologica, e utilizzando alcuni artisti con l'incarico di registrare tutte le scoperte; il secondo fu drasticamente risolto col saccheggio del Pantheon. Dopo nove anni l'intero progetto, infine, era realizzato[2].

Artisticamente il fantastico ed immaginoso baldacchino del Bernini costituì un immediato successo, e i contemporanei rimasero tutti colpiti per il modo meraviglioso con cui esso attirava l'attenzione su di sé pur senza impedire minimamente la veduta generale della chiesa. Iconograficamente era relativamente semplice, come per lo più era l'arte sacra di quel periodo, se pur un mutamento di concezione avvenuto ad opera già iniziata dimostra che l'intenzione primitiva era stata alquanto diversa. In un primo tempo si era progettato di coronare l'edificio con un'enorme statua del Cristo risorto; in seguito venne preferita una Croce, intendendosi dedicare il monumento alla Passione di Cristo

[1] P. Romano, p. 41.

[2] Per i documenti vedi Pollak, 1931, II, pp. 306 ss., e Pastor, XIII, pp. 939-47.

piuttosto che al suo trionfo. I riferimenti a San Pietro stesso e all'istituzione del papato furono limitati agli angioli relativamente piccoli posti sopra il cornicione e recanti la tiara e le chiavi. Ma la caratteristica più sensazionale del baldacchino era costituita dalle enormi colonne a spirale, secondo una forma molto ammirata dai pittori del Rinascimento, Raffaello compreso. I grandi precedenti religiosi di tali colonne le rendevano adatte a costituire il centro ideale della più grande chiesa cristiana: la colonna a spirale si trovava già nel Tempio di Salomone a Gerusalemme, e si diceva che ad una di esse, conservata ora in San Pietro, si era appoggiato Cristo. Per di più la colonna a spirale, avvolta di foglie di vite, costituiva caratteristica essenziale nelle iconostasi di molte antiche basiliche compresa quella di San Pietro.

Urbano VIII stesso contribuì probabilmente a delineare lo schema iconografico, e certamente si preoccupò ch'esso ricordasse la sua persona: le api dei Barberini brulicano sulle colonne e pendono su foglie bronzee dall'alto del cornicione; il sole dei Barberini risplende sui ricchi capitelli; una elementare cultura in fatto di botanica è sufficiente poi per capire che le decorazioni sulle colonne sono foglie di alloro, altro emblema dei Barberini, e non di vite, come avrebbe voluto la tradizione. D'ora in avanti la storia di questa famiglia sarebbe stata indelebilmente legata a quella della grande chiesa. Il costo dell'opera fu enorme, 200000 scudi, ovvero un decimo dei redditi annuali degli stati pontifici, senza contare la rimozione, su suggerimento del Bernini, del bronzo del Pantheon, decisione che ispirò un breve, amaro epigramma allo stesso medico personale del papa, e diede esca al primo dei numerosi mormorii di scontento che dovevano accompagnare molte delle iniziative di Urbano VIII[1].

L'influenza del papa sulla decorazione di San Pietro fu ovviamente determinante, ma le modifiche soggiacevano nominalmente al controllo di una Commissione permanente che, all'ascesa al trono di Maffeo Barberini, era presieduta dal cardinale Ginnasi. Uomo vecchio e di mediocre ingegno, era questi uno dei sostenitori più in vista a Roma della causa spagnola, e durante il recente conclave aveva addirittura sperato d'essere eletto papa[2]. Nel giugno del 1627, pochi giorni prima

[1] Per le origini del famoso epigramma « Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini », vedi Pastor, XIII, p. 868, nota 1, e p. 940, nota 8.

[2] Pollak, 1931, II, passim. L'affermazione del Pastor (XIII, p. 232) secondo cui il Ginnasi era impopolare presso gli Spagnoli risulta un po' difficile da comprendere, in vista del documento ch'egli

che le colonne del Bernini venissero scoperte, la Commissione decise di costruire degli altari nelle nicchie scavate nei pilastri di sostegno della cupola[1]. Vennero fatte numerose proposte, e il papa, dopo averle esaminate, ebbe cura di far sapere che la Commissione aveva il compito di scegliere quella reputata a suo giudizio più conveniente allo scopo. In effetti poi, e non poteva essere altrimenti, venne accettato lo schema del Bernini e il progetto originario dovette essere cambiato. Gli altari sarebbero stati posti nella cripta, mentre le nicchie avrebbero accolto le statue dei quattro santi le cui reliquie eran più venerate nella chiesa[2]. Quattro scultori di fama furono scelti dal Bernini per tale incarico[3], ed egli stesso eseguì una delle figure, San Longino. Lo scultore fiammingo François Duquesnoy, che aveva lavorato al baldacchino sotto la sua direzione, scolpì un Sant'Andrea che suscitò numerose controversie, dando esca alle critiche di quelli che erano del tutto ostili alle tendenze più decisamente barocche del Bernini. Contemporaneamente alla messa in opera di tale progetto, venivano erette sopra le nicchie delle balconate, in modo che le reliquie dei santi potessero essere esposte in certi giorni festivi e ricordate ai fedeli da riproduzioni su pietra sorrette da angeli.

Vanno ricordate qui solo altre due commissioni volute da Urbano VIII per San Pietro. Alla fine del 1633 il Bernini, assistito da numerosi aiuti, cominciò a lavorare ad un rilievo in marmo, che originalmente s'intendeva porre all'interno della chiesa ma che ora è nel portico, raffigurante Cristo che affida il suo gregge a San Pietro: « prima pietra » all'edificio delle rivendicazioni papali. Contemporaneamente egli disegnò una tomba nella navata destra per la contessa Matilde, i cui resti per ordine del papa erano stati fatti trasferire a Roma dalla provincia di Mantova — era lei che col legato di ogni sua proprietà alla Santa Sede, aveva dato alla fine dell'XI secolo solido fondamento al potere temporale della Chiesa; e a precisa testimonianza delle conseguenze di tale fatto, il principale rilievo sulla tomba mostrava l'imperatore Enrico IV inginocchiato a Canossa davanti a Gregorio VII.

Allorché il progetto fu finalmente portato a termine, apparve

stesso pubblica a p. 1004 e dei continui riferimenti alle tendenze ispanofile del Ginnasi da parte degli inviati veneziani.

[1] Pollak, 1931, II, p. 426.

[2] Wittkower, 1955, pp. 192-3.

[3] Pascoli, II, p. 428, per la scelta da parte del Bernini del Bolgi.

chiaro che il papa e il Bernini avevano dato un nuovo significato all'intera chiesa. Negli ultimi anni della sua vita, entrando dalla porta occidentale, Urbano VIII, come i pellegrini in tempi moderni, doveva sentirsi irresistibilmente attratto verso la mole del baldacchino, e di lì volgersi ad abbracciare con lo sguardo il complesso della sua opera. I vari elementi armonizzavano tra loro magnificamente: un grande inno di lode al martirio di Cristo, dei santi e degli apostoli, che non ha eguali al mondo per vigore espressivo: e in più, così ben inserito da apparire parte essenziale dell'intera struttura, un appassionato ricordo delle grandi glorie del papato e della sua stessa casa.

L'opera richiese parecchi anni, e si protrasse sin quasi alla fine del suo pontificato, ma molto meno impiegò ad affermarsi a Roma e in tutta l'Europa il prestigio del Bernini. La sua autorità presso il papa fu d'ora in avanti assoluta: ricevette 10000 scudi e onori a non finire per il baldacchino, oltre a diventare praticamente il dittatore artistico di Roma. Divenne lamentela comune che senza il suo benestare era impossibile lavorare per i Barberini. « Quel Dragone custode vigilante degl'Orti d'Esperia », scrisse il Passeri parodiando un poema in lode del Bernini, « premeva che altri non rapisse li pomi d'oro delle grazie Ponteficie, e vomitava da per tutto veleno, e sempre trametteva spine pungentissime d'aversioni per quel sentiero, che conduceva al possesso degl'alti favori »[1]. Naturalmente il suo carattere tirannico gli valse parecchi nemici, ma fin tanto che Urbano VIII fu il papa la sua posizione rimase inespugnabile. È certo che il Bernini teneva a tale suo privilegio almeno nella stessa misura in cui il papa voleva ch'egli lavorasse esclusivamente per lui, e tra il '23 e il '44 l'artista non assunse incarichi di una certa importanza che non venissero dai Barberini. Senza dubbio ciò dipendeva in gran parte dalla mancanza di tempo e dalla natura monumentale delle commissioni papali, ma c'era anche un'altra ragione. Il papa non desiderava che il grande artista immortalasse altre persone oltre a lui (senza dubbio aveva presenti le occasioni perdute dai successivi committenti di Michelangelo, la cui memoria ossessionava sia Urbano che il Bernini), e si rendeva pienamente conto di quanta gloria potesse conferire tanto al committente quanto all'artista un incarico al Bernini. Pochissimi cardinali e principi potevano godere di tale privilegio, e solo poco prima di morire, Scipione Borghese,

[1] Passeri, p. 236.

primo importante committente dello scultore, riuscì a farsi ritrarre in due splendidi busti, per speciale autorizzazione del pontefice[1]. In altri casi l'esecuzione materiale veniva spesso lasciata agli aiuti; persino governanti stranieri, come Carlo I d'Inghilterra e il cardinale Richelieu di Francia, dovevano implorare i Barberini affinché permettessero al Bernini di far loro dei ritratti, e il permesso era concesso solamente a titolo di favore eccezionale come contraccambio di utili privilegi[2]. In verità, per mettere in risalto l'importanza diplomatica di tali circostanze, il papa si faceva premura di interrompere ogni eventuale lavoro del Bernini intrapreso senza suo ordine. Apprendiamo dallo scultore inglese Nicholas Stone che allorché l'artista stava scolpendo il busto di Thomas Baker (l'uomo incaricato di portare al Bernini il triplice ritratto di Carlo I ad opera di Van Dyck) « ... accadde che il papa suo signore, venutolo a sapere, mandasse il cardinal Barberini a proibirgli di continuare... non desiderando che fosse portata in Inghilterra un'opera di quell'artista che non raffigurasse la Sua Maestà »[3].

Quasi contemporaneamente all'inizio dei lavori per il baldacchino, il papa aveva anche affidato al Bernini la sua prima opera interamente architettonica, la ricostruzione e la decorazione della chiesetta di Santa Bibiana. Che questa chiesa senza importanza e fuori mano fosse destinata ad occupare un posto così rilevante per l'arte barocca è in gran parte dovuto al caso. Durante uno dei periodici restauri fu scoperto il corpo della santa, e il papa colse l'occasione per far ricostruire la chiesa completamente[4]. Entro un paio d'anni il Bernini aveva assolto il compito, e per di più eseguito una statua della santa da porre dietro l'altar maggiore. Era questa un'opera contenuta eppure ricca di forza emotiva, e in essa per la prima volta quella combinazione di sensualità e misticismo, che aveva caratterizzato tanti dipinti della Controriforma, veniva estesa anche alla scultura[5].

Lo stesso giorno in cui il Bernini otteneva il primo pagamento relativo a tale statua, un altro artista fiorentino, Agostino Ciampelli,

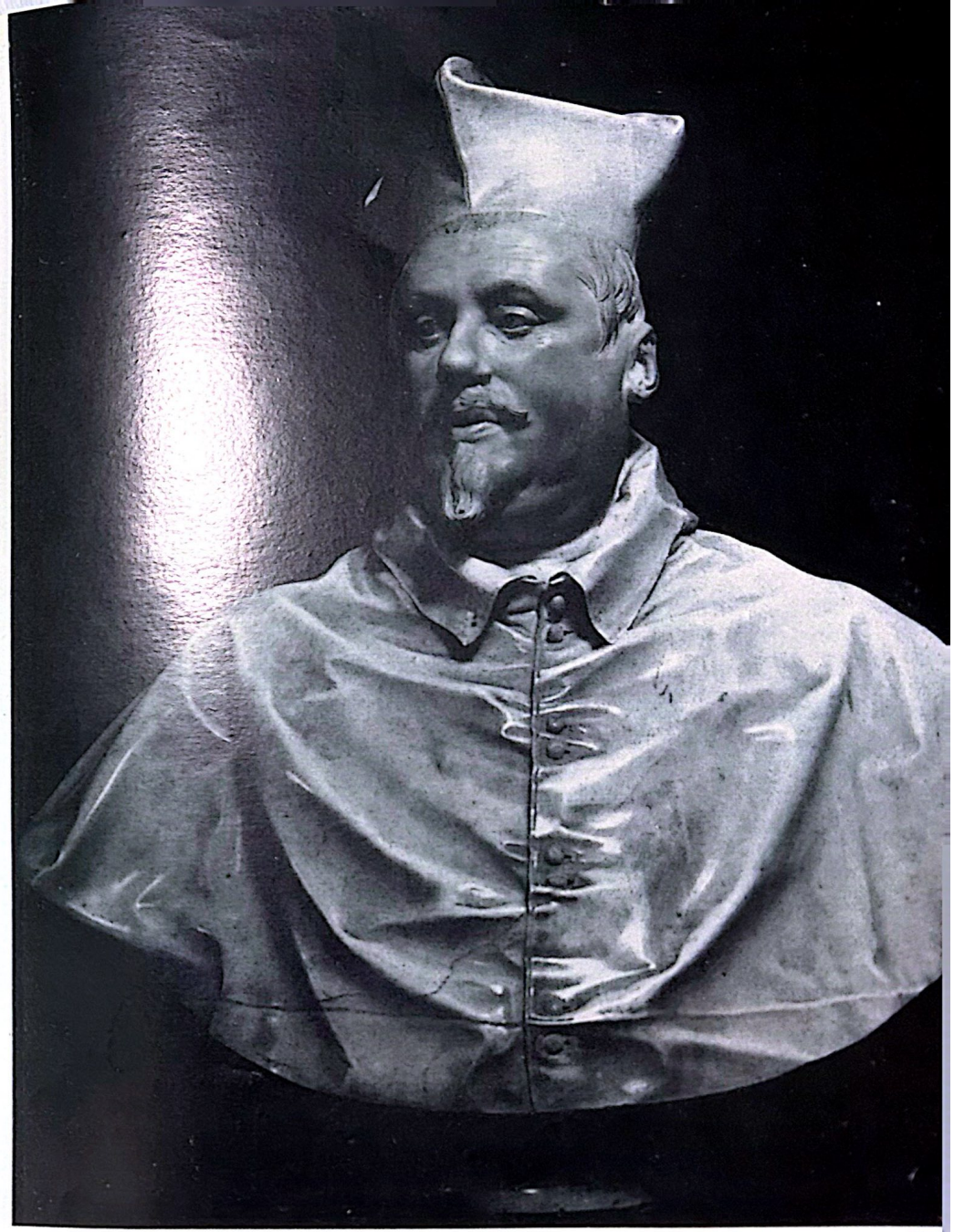
[1] Il Fraschetti, p. 107, pubblica un *avviso* ad opera del Residente d'Este a Roma datato 8 gennaio 1633 (il Borghese morì in ottobre): « Il Cavalier Bernini di commissione del Papa ha fatto in marmo la testa del Cardinal Borghese che ha donato in ricompensa 500 zecchini et un diamante di 150 scudi».

[2] Wittkower, 1955, pp. 200 e 202.

[3] Wittkower, 1955, p. 201, e Gould, 1958.

[4] Pastor, XIII, p. 955. Per i documenti vedi Pollak, 1927, I, pp. 22-30.

[5] Wittkower, 1955, p. 186, e per questo intero capitolo vedi lo stesso autore, 1958.



IL MECENATISMO DEL CARDINALE SCIPIONE BORGHESE
Tavole 5, 6 e 7

5. BERNINI *Il Cardinale Scipione Borghese*

8. MATTEO CASTELLI *Cappella della famiglia Barberini*

riceveva l'incarico di dipingere sulle pareti un ciclo di affreschi illustranti la vita della santa. Questi faceva parte del gruppo dei « manieristi riformati » ed aveva goduto di notevole fortuna a Roma, specialmente nell'ambito della comunità fiorentina; l'incarico fu perciò il naturale riconoscimento del suo ingegno e della sua origine. Non era al lavoro da neppure tre mesi, allorché s'intromise un altro pittore, al quale, con gran disappunto del Ciampelli, fu affidato il compito di affrescare la parete di sinistra con tre scene tratte dalla vita e dal martirio di Santa Bibiana.

Il nuovo pittore, Pietro Berrettini da Cortona, era anch'egli toscano, e doveva l'attenzione concessagli da Urbano VIII ad uno dei più intimi amici del pontefice, Marcello Sacchetti [1]. I due fratelli, Marcello e Giulio, che ricoprirono ruoli assai importanti nella vita politica ed artistica del tempo di Urbano VIII, erano i figli di un ricchissimo uomo d'affari fiorentino che si era stabilito a Roma verso la fine del Cinquecento, divenendovi assai presto uno dei capi della comunità toscana. Il loro palazzo era situato vicino al Tevere, nella parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini, chiesa in cui essi costruirono una grandiosa cappella di famiglia; pochi anni dopo il loro arrivo avevano già iniziato la costruzione di una villa vicino ad Ostia che « per grandezza e magnificenza poteva essere paragonata a quelle degli antichi romani ». Sia Giulio che Marcello erano uomini colti e s'interessavano di poesia, qualità che valsero loro l'amicizia di Maffeo Barberini. Marcello, egli stesso autore di odi toscane, aveva a lungo viaggiato attraverso l'Europa entrando in relazione con eruditi di molti paesi. Tra i suoi migliori amici era il più famoso poeta del tempo, il napoletano Giambattista Marino, rientrato in Italia nel 1623 dopo un soggiorno di otto anni a Parigi [2]. Il Marino rimase a Roma solo un anno prima di rientrare a Napoli, dove morì poco tempo dopo, disilluso nella sua speranza di essere ben accolto dal pontefice: probabilmente la sensualità di molti suoi versi offendeva il più austero gusto di Urbano. Ciononostante fu gratificato di molti onori a Roma, e particolarmente gradito fu presumibilmente il suo ritorno al Sacchetti (al quale il poeta aveva dedicato una leggiadra canzone) dato il comune amore per la pittura. Il Marino possedeva una collezione personale ed aveva persuaso il giovane

4b

[1] Ceccarelli, 1946, e, soprattutto, la vita di Marcello scritta da Jan Niceo Eritreo (G. V. Rossi) in « Pinacotheca », III, pp. 26-33.

[2] Borzelli, 1898, pp. 164 ss.

Nicolas Poussin a seguirlo in Italia. Soprattutto aveva scritto una serie di poesie popolari sulle opere di insigni artisti, lodandone specialmente le tendenze paganeggianti[1]. Il Sacchetti stesso si compiaceva di ritrarre paesaggi, ed era alla continua ricerca di nuovi ingegni. Un giorno, visitando uno studio, si era imbattuto in una copia della *Galatea* di Raffaello, e, richiesto chi ne fosse autore, con gran gioia aveva appreso trattarsi di un toscano[2]. Pietro da Cortona entrò così immediatamente nell'orbita del Sacchetti, e poco dopo fece conoscenza col Marino. Significativo è il fatto che uno dei suoi primi incarichi fu di copiare uno tra quei dipinti di Tiziano (*La Sacra Famiglia con Santa Caterina*) che il cardinale Aldobrandini aveva portato da Ferrara. Marcello aveva idee chiare in fatto di pittura, e il compito dato a Pietro di copiare Raffaello e Tiziano segna una svolta cruciale nell'arte del Seicento: il più libero, immaginoso disegno di Raffaello unito al caldo colore di Tiziano, costituivano il fondamento della pittura barocca. Tutti i pittori dovevano sottoporsi a tale tirocinio, e Pietro da parte sua era uomo di temperamento assai docile, tanto da chiedere ai suoi committenti i soggetti[3] da essi desiderati quando ormai era divenuto artista di grande fama; e anche per tale riguardo decisiva fu l'influenza di Marcello. Era questi un uomo assai colto, imbevuto di letture classiche e poeta egli stesso; un nuovo tipo di committente al quale particolarmente gradito fu il giovane e solerte Pietro. Giacché Pietro sapeva dare un caldo senso di vita ai suoi sogni del passato, e sapeva ricreare l'atmosfera degli antichi miti pur evitando la freddezza di un artista « classico » qual era il Domenichino. Annibale Carracci aveva avuto la medesima qualità, ma dopo la sua morte nessun pittore aveva rievocato con tanta freschezza e nello stesso tempo con tanto senso di serietà e grandezza le favole dell'antica Roma e dell'antica Grecia, quanto aveva saputo fare Pietro da Cortona nelle grandi tele dipinte per il Sacchetti, come *Il sacrificio di Polissena*, *Il trionfo di Bacco* e, poco
10 a dopo, *Il ratto delle Sabine*. Incerto e immaturo agli inizi, egli seppe creare in tali opere un'atmosfera fastosa, calda, quasi immersa in un bagno di sole e popolata di figure maestose e solenni, che saranno

[1] Per la più completa trattazione sui rapporti del Marino con gli artisti e sulle sue collezioni, vedi il raro opuscolo del Borzelli, 1891, e Ackermann, 1961.

[2] Questo è il racconto fatto dal Passeri, p. 375. Naturalmente non mancano altre versioni sull'incontro. Per quest'intera sezione vedi *Mostra di Pietro da Cortona*, 1956, e Briganti, 1962.

[3] Vedi p. 36, nota 5.

presto imitate da altri artisti nell'orbita dei Sacchetti. Poco dopo *10 b, 11 a b*
Marcello affidò a Pietro un compito più impegnativo, la decorazione della sua villa di Castelfusano vicino ad Ostia. Tra gli artisti operanti agli ordini di Pietro ve n'era uno destinato a raggiungere presto la celebrità, in parte anche per aiuto dei Sacchetti, Andrea Sacchi[1]. Una volta ancora fu Marcello a scegliere i soggetti, scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento nella cappella, ed episodi tratti dalla storia dell'antica Roma sulle pareti e sul soffitto della galleria. Nella felice interpretazione di questi temi, e nella capacità di adattarli ad un convincente schema decorativo, Pietro da Cortona dimostrò d'avere trovato la sua vera strada.

Nel frattempo Urbano VIII era divenuto papa, e la posizione dei fratelli Sacchetti mutò notevolmente. Giulio fu nominato cardinale nel 1626, dando così inizio ad una brillante carriera ecclesiastica; Marcello fu chiamato a reggere la tesoreria papale ed ottenne in appalto esclusivo lo sfruttamento delle allumiere di Tolfa delle quali egli fece subito dipingere una veduta da Pietro. Per di più divenne il più intimo amico del papa e il suo più stretto confidente, finché l'incerta salute non lo costrinse a ritirarsi a Napoli, dove morì. Determinante fu l'influenza dei Sacchetti in fatto di gusti artistici; la loro « sola ombra » era sufficiente per proteggere qualsiasi pittore, scriveva un cronista[2], e sappiamo inoltre che i due fratelli « godevano dell'avanzamento di quel loro favorito [Pietro da Cortona], ne si stancavano mai di promuoverlo nelle occasioni... »[3].

Per tal via dunque il giovane Pietro da Cortona aveva potuto unirsi ad Agostino Ciampelli nella chiesa di Santa Bibiana. Nei suoi affreschi egli trasfuse il calore e la spaziosità della sua « grande maniera », senza trascurare i particolari classici che tanto deliziavano gli intenditori. D'ora in avanti il suo successo sarà sicuro ed egli potrà unirsi al Bernini nella qualifica di artista particolare del papa. Una carriera trionfale gli si apriva davanti.

[1] Incisa della Rocchetta, 1924, pp. 60-76.

[2] *Vita di G. M. Bottalla*; Soprani, I, p. 303.

[3] Passeri, p. 378. Per gli inventari della collezione Sacchetti, che ora si trova in gran parte nella Pinacoteca Capitolina, vedi le fonti riferite dal Briganti, 1957, pp. 5-14.

III.

Urbano VIII era un uomo di bell'aspetto, di buona cultura e di modi cordiali, soggetto però talvolta a violenti attacchi di cattivo umore. Nutrì per tutta la sua vita una vera passione per la poesia e per i poeti, di cui amava circondarsi; egli stesso scriveva versi in italiano, in latino e persino in greco, ma era particolarmente infervorato nella esaltazione del contenuto religioso delle sue opere, e nell'incoraggiare i suoi amici ad abbandonare i temi della mitologia pagana. Dedicò molte poesie alla celebrazione delle bellezze della natura e alla semplicità della vita rustica, specialmente come la si godeva nella residenza che si era fatto costruire a Castelgandolfo, un edificio severo e sobrio aggiunto ad un castello medievale[1]. A volte invitava i diplomatici stranieri a rivolgersi al nipote per le questioni politiche, riservando le sue udienze a quelle discussioni letterarie che più gli stavano a cuore[2]. In genere però non era un pigro, anzi, lavorava molto ed era sempre ben informato di tutto. Univa un profondo senso religioso a residui di superstizione primitiva, evidente nel suo amore appassionato per l'astrologia[3]. Ma le sue principali caratteristiche erano un'estrema vanità ed un'irresistibile ambizione, non accompagnate, però, da una adeguata forza di volontà. Il suo pontificato è immiserito da una serie di azioni meschine[4] ed ignobili, e completamente fallito risultò quel tentativo di potenziamento del papato che pure aveva costituito il suo obbiettivo originario. La società in cui egli viveva era la più adatta a mettere in rilievo i difetti del suo carattere, eppure a quella società e a quei difetti dobbiamo alcuni dei più splendidi monumenti del tempo: l'arte dell'adulazione era un ingrediente essenziale dello stile barocco, e Urbano VIII non le fece certamente mancare le possibilità di esprimersi.

[1] Bonomelli, pp. 41-69.

[2] Alfred de Terrebasse, p. 40.

[3] Ben documentati sono gli interessi di Urbano VIII nel campo dell'astrologia; vedi il notevole materiale pubblicato da D. P. Walker, pp. 205 ss., che dimostra come lo aiutasse nelle sue ricerche il Campanella. L'alquanto sinistro spionaggio esercitato sul Campanella a Parigi, dietro ordine dei Barberini (vedi Bazzoni) per « impedire che non mettesse in luce cosa alcuna senza espressa licenza di N. S. havendo promesso di far così prima di partir di Roma» va certamente posto in relazione con queste attività. Vedi anche A. Bertolotti, 1878.

[4] Come ad esempio nel modo — nonostante i più profondi sottintesi inerenti a questo caso — con cui trattò Galileo.

Entro pochi mesi dall'ascesa al trono cominciarono ad apparire le prime belle edizioni delle sue poesie, culminanti nello splendido volume del 1631 edito dai Gesuiti ed illustrato dal Bernini. Il Bernini inoltre durante la sua carriera fece numerosi busti in marmo e in bronzo raffiguranti il papa[1] quale egli stesso si vedeva. Non v'è nulla in tali opere della spavalda e quasi esagerata eleganza con la quale il Bernini tratteggiava i suoi committenti reali, sia in quel tempo che più tardi; tale boria era completamente inadatta al Vicario di Cristo. Dopo pochi anni di regno il papa aveva perso la sua originaria vitalità, e veniva perciò raffigurato in atteggiamento grave, autoritario e ad un tempo distaccato dalle cose mondane. Tali immagini di ieratica dignità ritraevano un uomo che non aveva alcuna necessità di sottolineare la propria sovranità; il papa vi appare sempre eccessivamente bello ed aristocratico, coi lunghi baffi e la barba perfettamente in ordine, con le guance sode sugli zigomi marcati, con gli occhi chiari e tristi eppur vivi ed attenti. I busti non danno che una pallida idea di quel suo carattere vivace ed emotivo che conosciamo da altre fonti.

Nel frattempo il papa permetteva, se pur non incoraggiava fattivamente, che venissero eretti grandiosi monumenti in suo onore. Già fin dal 1627 il Bernini era stato incaricato di fare una statua in bronzo che venne esposta a Velletri sei anni più tardi[2]. Nel 1635, il Senato Romano, assemblea ormai completamente anacronistica ed esautorata di ogni pratica funzione, revocava un decreto del 1590 in base al quale non si potevano erigere sul Campidoglio statue di pontefici viventi, ed affidava al Bernini il compito di ritrarre nel marmo la figura di Urbano VIII, con un'opera che fu posta poi nel palazzo dei Conservatori. Contemporaneamente, il papa ordinava al Bernini di scolpire i busti dei suoi parenti defunti: il padre, la madre e lo zio che per primo lo aveva spronato nelle sue ambizioni. Quando nel 1630 morì il fratello Carlo, il papa commissionò al Bernini una placca commemorativa e il Senato ossequiosamente lo assecondò ordinando l'erezione di una statua sul Campidoglio. Un antico torso di Giulio Cesare venne restaurato dallo scultore bolognese Alessandro Algardi e lo stesso Bernini ne modellò la testa[3]. Artisticamente il risultato di tale operazione è

2 *b*

[1] Wittkower, 1955, p. 184.

[2] *Ibid.*, p. 199.

[3] *Ibid.*, p. 191.

alquanto incongruo; e ancor più psicologicamente. Per quanto comandante in capo delle forze pontificie di mare e di terra, Carlo aveva ben poco in comune con Giulio Cesare. Tranquillo seppur efficiente uomo d'affari, all'incoronazione del più giovane fratello si era visto improvvisamente sommergere da tanti e tanto grandi onori e dignità da fargli perdere completamente la testa ed indurlo a mettersi al passo con i tempi componendo una sinossi latina del *Principe* di Machiavelli[1]. Il pur geniale Bernini ed un antico torso non potevano fare miracoli, e il monumento è testimonianza piuttosto delle ambizioni che non del valore dei Barberini.

La più grande commissione di Urbano VIII a perenne ricordo della sua gloria fu quella per la tomba, ch'egli diede ordine di erigere dopo tre soli anni di regno[2]. Doveva essere completata prima ch'egli morisse e posta in luogo evidente in San Pietro. Sin dal tempo di Giulio II, nessun papa si era tanto preoccupato di essere eternato nel maggior tempio della Cristianità, per quanto sia Sisto V che Paolo V si fossero fatti costruire monumenti grandiosi. Il compito fu naturalmente affidato al Bernini, sotto la supervisione di un protetto dei Barberini, Angelo Giori, uomo di umili origini ed alquanto mediocre, giunto a Roma da Camerino, dove lavorava come istitutore, fiutando la possibilità di ottenere maggiori soddisfazioni[3]. Era questi un appassionato cultore delle arti, grande ammiratore del Bernini e del Sacchi, ma soprattutto protettore di Claude, del quale possedeva ben sette dipinti[4]. Fu dato rapidamente corso all'opera; si costruì una nicchia sulla destra dell'abside, e la tomba eretta da Guglielmo della Porta per Paolo III, il pontefice che aveva convocato il Concilio di Trento, fu rimossa da uno dei pilastri centrali per essere posta in una nicchia corrispondente sulla sinistra dell'abside. Poco dopo fu eseguita la fusione in bronzo della enorme figura benedicente del papa. Più maestoso e solenne che in ogni altra raffigurazione, egli sovrasta dall'alto e il fedele e le figure allegoriche a lui sottoposte, la mano destra levata in un gesto autoritario quasi a significare la volontà di comando o di arresto ai suoi nemici quanto l'atto di benedire. A questo punto i lavori si interruppero per otto anni, durante i quali Urbano VIII affidò al Bernini altri incarichi, destinati a soddisfare le sue più immediate ambizioni; l'opera fu ripresa nel 1639. Venne scolpita nel marmo la soave e bella *Carità*, accompagnata da due putti, seguita dalla fosca, scheletrica *Morte* che emerge dal sarcofago reggendo tra le mani una pergamena sulla quale è scritto: *Urbanus VIII Barberinus Pontifex Maximus*. I lavori s'interruppero di nuovo, finché nel maggio del 1644 il papa, vicino a morte, dopo aver attentamente esaminato tutti i progetti, compì lo sforzo finale per poter vedere la tomba finita. Ma era ormai troppo tardi; la *Giustizia* fu completata solo nel 1647, allorquando cioè, ironia della sorte, i Barberini erano stati cacciati da Roma per la parte avuta nello sfruttare le ricchezze della città per loro tornaconto personale.

[1] Pecchiai, 1959, pp. 130 ss.
[2] Wittkower, 1955, p. 193.
[3] Feliciangeli.
[4] Questi quadri sono ora sparsi in tutto il mondo. I più famosi sono i due grandi *Porti di mare* della National Gallery e del Louvre; per l'elenco completo vedi Röthlisberger, 1961, p. 153.

I curiosi equivoci che sostanziano l'opera di mecenatismo di Urbano VIII a favore delle fondazioni religiose, sono anche più evidenti nel suo comportamento a proposito della chiesa di Santa Maria della Concezione[1]. Il fratello più giovane, Antonio, monaco cappuccino, era un uomo riservato, di mediocre intelligenza ed afflitto da una congenita timidezza; unico in tutta la famiglia, non desiderava affatto gli inevitabili onori e titoli che accompagnarono l'ascesa al potere del fratello. Per quanto nominato cardinale di Sant'Onofrio, egli continuò a vivere nel più semplice dei modi consentitigli dalla nuova condizione. Nel 1626 decise di far costruire per il suo Ordine una nuova chiesa con annesso monastero, accanto alla proprietà del cardinale Ludovisi, al Pincio. Il compito fu affidato ad un architetto cappuccino, il quale disegnò un progetto estremamente semplice, quale si conveniva all'Ordine. Urbano VIII, però, non era uomo da accontentarsi di una simile austerità, e noncurante delle inibizioni del fratello, prese ad occuparsi della questione personalmente. Posò la prima pietra dell'edificio e raccolse grandi somme per la sua costruzione. A mano a mano che se ne avvicinava il completamento, grandi personaggi di tutta Europa fecero a gara per aver la possibilità di legare il proprio nome ad una chiesa così elegante e così cara al pontefice. Il Sacro Romano Imperatore chiese il permesso di costruire « con regale munificenza » una cappella dedicata al beato Felice da Cantalice. A Roma il cardinale

[1] Passeri, p. 153, e Pollak, 1927, I, pp. 165-72. Soprattutto vedi il ben documentato studio di P. Domenico da Isnello.

Magalotti accumulò una fortuna in pietre e marmi preziosi per un'altra cappella da dedicare a San Lorenzo; analoghi progetti fece il Principe Peretti. E allora i Cappuccini stessi intervennero nella questione. Quando seppero che « gli altari della Chiesa conforme alla mente del Papa dovevano fabricarsi et adornarsi tutti di pietre pretiose conforme all'altri che modernamente si fabricano nelle Chiese di Roma e non altrimenti... fu supplicata con umilissime preghiere la Santità Sua à volersi contentare di condescendere alla simplicità del nostro stato, è di non deviar tanto dalla mente del Serafico Padre, è non volèr sotto pretesto di favori pregiudicar tanto alla Religione con dispense, Privilegi et indulti... ». Il papa si lasciò convincere e ritirò il permesso che aveva concesso ai principi stranieri. Ma il rispetto per l'austerità dell'Ordine non fu il solo motivo di tale comportamento: « non giudicò bene... ché altri havesse parte in detta Chiesa... né ve' si vedessero arma d'altri, ché della sua Casata oltre altri degni rispetti... ».

E così si venne alla conclusione che solo i Barberini dovevano provdere alla decorazione, e che le cappelle dovevano essere fatte non di marmi preziosi ma di legno, « però decenti, e convenienti à tali Principi... ».

Fin qui tutto bene, ma presto sorsero nuove difficoltà. Il cardinale di Sant'Onofrio ordinò una dozzina di candelieri e due crocifissi, tutti di legno, e li mandò alla chiesa. Egli si era attenuto alla sua parte nell'acquisto, ma i cappuccini li trovarono « assai curiosi, è fuor dell'usato della Religione ». Così « con umile ringratiamento » li rimandarono indietro. Questa volta la loro protesta non fu accolta; il papa insisté, e i candelieri vennero alla fine accettati. La stessa cosa successe con l'altar maggiore. Urbano VIII stesso aveva fatto disegnare un tabernacolo di bronzo e dei candelabri di metallo simili a quelli della sua cappella di famiglia in Sant'Andrea della Valle con candelieri di bronzo e « cancello di ferro ben tirato e pulito ornato di Metallo o vero Ottone ». Affinché tali oggetti potessero essere accettati, ordinò una speciale dispensa dalle regole di semplicità che governavano la decorazione delle chiese cappuccine: proprio quello ch'essi avevano temuto. Soli com'erano a combattere un'anacronistica battaglia in una società in cui ricchezza e devozione avevano finito col diventare sinonimi, ancora una volta i cappuccini perorarono la causa della loro povertà. Il papa ne rimase forse sorpreso, ma certamente non mutò d'avviso. Il tabernacolo dové essere accettato, anche se Urbano acconsentì che fosse

fatto di *pietre fine* e non di bronzo, mentre invece non si fece nulla dei candelabri.

Come pale d'altare il papa e il fratello commissionarono opere alla più vecchia generazione di artisti coi quali erano stati in rapporto durante la giovinezza; scrissero a Bologna a Guido Reni e questi mandò *L'arcangelo Michele che calpesta il diavolo*, un'opera tra le più ammirate in quel tempo per la sua classica se pure un po' manierata eleganza[1]. Fornirono dipinti anche il Domenichino e il Lanfranco, oltre al giovane protetto dei Barberini, Pietro da Cortona (col suo maestro Baccio Ciarpi) e all'ancor più giovane Andrea Sacchi: giacché anche la nuova generazione dei Barberini, quella dei nipoti, prese parte a questa fase della decorazione.

IV.

Tutti e tre i nipoti di Urbano VIII, Francesco, Taddeo e Antonio, ebbero ruoli di grande importanza nella vita artistica della città. Francesco aveva solo 26 anni allorché fu nominato cardinale in seguito all'ascesa al soglio pontificio dello zio. Per quanto fosse così giovane, i suoi capelli eran già radi alle tempie, i baffi e la piccola barba tendevano ad ingrigirsi mentre il volto aveva sempre un'espressione seria *3a*
e quasi preoccupata. Godeva fama di avere un carattere mite e gentile, profondamente devoto alle lettere e alle arti se pur non eccessivamente intelligente e piuttosto alieno dagli intrighi[2]. La sua prima importante prova politica giunse nel 1625, allorché egli fu inviato a Parigi come legato particolare del papa. La politica senza scrupoli di Richelieu e la minacciata guerra con la Spagna, che avrebbe coinvolto anche l'Italia, avevano provocato una grave crisi. Francesco Barberini fu incaricato di proporre un armistizio generale e soprattutto di assicurarsi che non venissero fatte concessioni agli Ugonotti[3]. La missione si concluse col più completo fallimento, ma non fu priva di conseguenze per il cardinale Barberini. Egli era andato in Francia circondandosi di un brillante seguito di amici e consiglieri, tra i quali era il più raffinato e il più colto tra tutti gli esperti d'arte italiani, Cassiano

[1] Malvasia, II, p. 26.
[2] Barozzi e Berchet, I, p. 214.
[3] Pastor, XIII, pp. 274 ss.

dal Pozzo. Approfittando delle occasioni mondane, la delegazione poté visitare i tesori d'arte conservati al Louvre e a Fontainebleau [1]. Ovunque gli inviati pontifici furono accolti con estrema cortesia, e poco prima di ripartire, trovarono, rientrando nei loro appartamenti, uno splendido dono mandato da Luigi XIII per addolcire il loro disappunto. Già appesi alle pareti erano sette grandi arazzi raffiguranti, su cartoni del Rubens, scene da *La vita di Costantino* [2]. Francesco aveva avuto ordine assoluto dallo zio di non accettare doni, e fu perciò costretto a restituirli. Dovette essere una decisione molto difficile, troppo difficile in verità, per rimanere definitiva, visto che non passò gran tempo prima ch'egli cambiasse idea ed accettasse gli ambiti arazzi. La sua attività di collezionista non poteva cominciare meglio.

Ma dalla Francia egli non portò con sé solamente alcuni capolavori del Rubens. Ben più di quanto non lo fosse stato lo zio a suo tempo, il cardinale Barberini fu colpito dalla vitalità della cultura francese, ora anche più ricca e complessa di vent'anni prima. Le incomprensioni politiche non intaccarono per nulla i suoi sentimenti e da quel momento in avanti, sino alla fine dei suoi giorni, egli si mantenne in contatto epistolare, accogliendoli anche presso di sé, con numerosi francesi, scrittori, scienziati, artisti e pensatori di ogni genere. Era appena rientrato a Roma, nel dicembre del 1625, allorché manifestò il primo segno di queste nuove simpatie. Comperò un dipinto raffigurante *La conquista di Gerusalemme da parte dell'Imperatore Tito* dal giovane Nicolas Poussin, che era giunto da Parigi diciotto mesi prima ed era stato presentato dal Marino all'amico di Urbano VIII, Marcello Sacchetti [3].

Quasi subito si rese necessaria una nuova missione diplomatica, questa volta a Madrid; anche qui le trattative fallirono, e, tornato a Roma nell'ottobre del 1626, il cardinale vi rimase per sempre, divenendo presto ricco ed influente ma con ben pochi poteri effettivi. Egli si servì perciò della ricchezza e della fama di cui godeva per promuovere quanto più era possibile lo sviluppo delle arti e delle scienze che tanto gli erano care. La sua corte divenne il centro della vita artistica ed intellettuale della città, e l'attività da lui svolta si ripercosse

[1] Müntz e Molinier, 1885.
[2] U. Barberini, 1950.
[3] Il quadro, che in seguito venne dato via dal cardinale Barberini (forse al Richelieu) è ora perduto; vedi *Exposition Poussin*, p. 216.

in modo notevole sulle grandi iniziative che già stavano dando un volto preciso al nuovo regno.

La sua prima vera occasione si presentò in relazione alle pale d'altare di cui s'intendeva fornire San Pietro. In tutta Italia, ma specialmente a Roma e a Firenze, artisti e relativi protettori rivaleggiavano gli uni con gli altri per le grandi possibilità che ora si offrivano di mettersi in vista. La commissione giudicante era tempestata di lettere; si dovettero stilare e correggere numerose liste, e frequenti erano le discussioni [1]. Fino a quel momento, il membro più influente era stato il raffinatissimo cardinale del Monte, il quale, sempre alla ricerca di ingegni nuovi, durante il corso del 1624 e nei primi mesi del 1625 era riuscito ad ottenere degli incarichi per Simon Vouet e per l'ancora praticamente sconosciuto Andrea Sacchi [2]. Ma ora la sua autorità cominciava a declinare, a causa della nomina a membro della Commissione del cardinale Francesco Barberini. Ancor prima di partire per Parigi, Francesco aveva fatto a titolo di prova la sua prima proposta, la richiesta cioè di un importante dipinto raffigurante *Cristo che acquieta i discepoli nella barca* all'affermato, caparbio Lanfranco, che gli aveva scritto per averne l'incarico. La cosa non fu accolta con eccessivo entusiasmo, e al Lanfranco fu dato invece un compito di assai minor importanza [3]. Rientrato dall'estero, il cardinale Barberini prese a seguire una linea di condotta più decisa ed intraprendente, cosa non del tutto facile. La Commissione aveva una spiccata preferenza per la più vecchia generazione di artisti, particolarmente i bolognesi, che tanto si erano distinti durante i precedenti pontificati. Infatti il cardinale Ginnasi, il presidente, aveva la ferma intenzione di far dipingere a Guido Reni l'opera più importante di tutte, e a tale scopo aveva chiesto al legato pontificio a Bologna di prender contatto con l'artista [4]. Francesco Barberini dovette accontentarsi di offrire un dipinto più piccolo a Pietro da Cortona. Dopo alcuni mesi di trattative e numerosi pagamenti anticipati, Guido alfine scese a Roma; poco dopo, però, abbandonò la città in un accesso d'ira, provocato in parte da quello ch'egli considerava un umiliante controllo esercitato sul suo lavoro dalla

[1] Vedi le molte lettere di artisti e le relazioni d'incontri in Pollak, 1931, II.
[2] *Ibid.*, pp. 230-1 e p. 294; Bellori, 1942, p. 47.
[3] Pollak, 1931, II, p. 566.
[4] *Ibid.*, 1931, II, pp. 79 ss.

Commissione[1]. Il cardinale Barberini, che pur lo aveva accolto calorosamente, fu ora pronto ad approfittare della nuova situazione che si era venuta a creare. Egli subito propose che l'opera maggiore venisse affidata a Pietro da Cortona, e che quella precedentemente a questi destinata fosse invece affidata a Nicolas Poussin[2]. La proposta fu accettata, e così, grazie ai suoi sforzi e a quelli del cardinal del Monte, i tre giovani artisti di tendenza neo-veneta, appoggiati dai Sacchetti, da Cassiano dal Pozzo e dai Barberini stessi, fecero la loro prima decisiva apparizione nella più importante chiesa di Roma a fianco a fianco con i celeberrimi artisti della generazione precedente. Da quel momento in poi il loro trionfo fu completo, e l'impiego di Pietro da Cortona e di Andrea Sacchi nella chiesa dei Cappuccini che gli zii del cardinale stavano costruendo in quegli anni costituì un'ovvia e prevedibile conclusione.

Francesco comprò per la sua collezione privata un paio di opere del Poussin, un *Sansone*, ora scomparso, e *La morte di Germanico*, un dipinto nel quale, malgrado la magniloquenza delle singole figure, la composizione par già anticipare l'austerità e il classicismo cui l'artista approderà negli anni seguenti. Probabilmente fu proprio tale tendenza a distrarre da lui il giovane cardinale, il quale in seguito solo una volta si avvicinò al Poussin, per avere una seconda versione de *La conquista di Gerusalemme da parte dell'Imperatore Tito*, dipinta una dozzina d'anni dopo la prima. Ancora una volta il Barberini quasi subito si disfece del dipinto, regalandolo ad un dignitario straniero[3]. In effetti il suo

[1] Malvasia, II, p. 27, e Bottari, I, p. 296.

[2] Pollak, 1931, II, p. 87.

[3] *Exposition Poussin*, pp. 74, 216 e 219. La prima *Presa di Gerusalemme* e il *Sansone* sono scomparsi. La *Morte di Germanico* si trova ora nel Minneapolis Institute of Arts e la seconda *Presa di Gerusalemme* nel Kunsthistorisches Museum, a Vienna.

Altri due dipinti del Poussin possono essere posti in relazione con la famiglia Barberini: i *Paesaggi con San Matteo e con San Giovanni* (Berlino e Chicago), il primo dei quali proveniva dal palazzo Barberini. Sir Anthony Blunt avanza l'idea (*Exposition Poussin*, pp. 100 e 102) che si tratti dei primi due di una serie di Quattro Evangelisti interrotta dalla caduta dei Barberini. È poi possibile che la *Vergine che protegge la città di Spoleto* di Dulwich (*ibid.*, p. 78) sia stata dipinta per Francesco, che fu vescovo di quella città.

Il 27 giugno del 1642 il Poussin scrisse da Parigi per ringraziare Cassiano dal Pozzo « che mi dà occasione di servire l'Eminentiss. Sig. Cardinal Barberino del disegno dell'istoria di Scipione» e gli chiese inoltre di ringraziare il cardinale « dell'onore, che mi fa, di ricordarsi di me, e per pregarla di accettare quello per signo di tributo della mia servitù», *Correspondance*, pp. 165-6. Si tratta forse del disegno di Windsor, evidentemente tratto dallo studio del Poussin, raffigurante *Scipione e i Pirati*, pubblicato dal Blunt, 1945, p. 43.

gusto andava sempre più distaccandosi da quello dell'amico ed archeologo Cassiano dal Pozzo, preferendo artisti più lussureggianti e fastosi. Protesse perciò altri artisti francesi, quali Simon Vouet e Valentin, lontani dall'elegante compostezza sviluppata in seguito dal Poussin, trascurando invece Andrea Sacchi, il quale, dopo aver iniziato seguendo una maniera barocca si rivolgeva ora con sempre maggior attenzione a Raffaello e al classicismo romano.

Sia Valentin che Vouet si erano formati sotto l'influenza caravaggesca, ma la protezione del cardinale Francesco e degli amici di questi, Marcello Sacchetti, Cassiano dal Pozzo ed altri, stimolò entrambi gli artisti ad adottare uno stile più florido, più vivace, più barocco, in una parola, in armonia con i grandiosi soggetti storici che ora venivano loro richiesti. Molto difficile fu il cambiamento per il Valentin, e la sua enorme *Allegoria di Roma* costituì più che altro un goffo tentativo di applicare la maniera caravaggesca ad un tema assolutamente inadatto[1]. Più istintivamente decorativo era invece l'ingegno del Vouet, il quale, quando lasciò Roma nel 1627, stava già evolvendosi a quello stile magniloquente che in seguito introdusse in Francia[2]. Entrambi comunque ebbero fortunate carriere grazie all'appoggio del cardinale Francesco, e toccarono l'apice del successo dipingendo pale d'altare per San Pietro[3]. Occorre poi aggiungere che l'adesione di questi due artisti agli ideali dei Barberini pose definitivamente termine alla diretta influenza del Caravaggio sulla pittura romana.

La decorazione del palazzo di famiglia offrì a Francesco la possibilità di ostentare su larga scala il suo mecenatismo e il suo gusto: nel 1625, durante la breve pausa intercorsa fra le due ambasciate a Parigi ed a Madrid, egli aveva comprato il palazzo di Alessandro Sforza, duca di Segni, sul Quirinale. Poco dopo, sul punto di partire per la Spagna, lo cedette ad uno dei fratelli minori, Taddeo.

[1] Questo quadro, ora nell'Istituto finnico di Roma, venne registrato per la prima volta nell'inventario Barberini del 1631; Orbaan, 1920, p. 506. Fu pubblicato da J. Thuillier nel 1958 ed esposto in *Les Français à Rome* (N. 250), mostra tenuta negli Archivi Nazionali di Parigi, 1961.

[2] I quadri dipinti dal Vouet a Roma sono discussi da Louis Demonts. Nel 1624 l'artista venne eletto principe dell'Accademia di San Luca, primo straniero a ricevere tale onorificenza.

[3] Pollak, 1931, II, pp. 230-4 e 540-1.

v.

Taddeo era ad un tempo il più debole ed il più brutale dei Barberini. Intellettualmente inferiore ai fratelli, non era assolutamente all'altezza dei compiti che lo zio gli affidava. Aveva solo 20 anni quando Urbano VIII divenne papa, e a quel tempo veniva definito « tutto zucchero, tutto miele »[1]. Nei tre anni successivi veniva coinvolto in una rissa di strada e in un selvaggio omicidio. Il perdono papale, espresso con tanta ampiezza da coprire ogni possibile interpretazione sui fatti avvenuti, accomodò le cose, ma non impedì che il suo carattere continuasse a peggiorare[2]. Si trovava in continuazione in mezzo ai guai, ma c'era sempre qualcuno pronto a sostenere che non era stata colpa sua e che la sua sola ambizione era quella di vivere tranquillo[3]. E veramente solo un carattere molto forte avrebbe potuto resistere alle tentazioni cui veniva deliberatamente sottoposto: suo compito era fondare una nuova grande dinastia degna delle maggiori famiglie europee, quella dei Barberini. Nel 1627 gli si fece sposare una pia e semplice figlia dei Colonna, una delle più antiche ed aristocratiche famiglie romane. All'incirca nello stesso torno di tempo venne nominato luogotenente generale delle forze pontificie, poste sotto il comando supremo del padre, al quale egli in seguito subentrò; due anni dopo gli fu assicurato un titolo nobiliare grazie all'acquisto del principato di Palestrina. Nel 1631 gli venne conferito l'arcaico titolo di Prefetto di Roma, carica già detenuta dai della Rovere, duchi di Urbino, sino alla loro estinzione. Il reddito annuo di cui godeva Taddeo era tra i più elevati in tutta Italia.

Sin dall'inizio il papa volle fermamente che Taddeo rivendicasse i suoi diritti col maggior vigore possibile; la Prefettura di Roma, che aveva ormai praticamente perduto ogni importanza, venne ora ristabilita nella sua antica autorità. Discutibili diritti di precedenza assoluta in occasione di cerimonie venivano fortemente difesi e altrettanto fortemente avversati: le ambasciate straniere si offendevano per le umiliazioni che erano costrette a sopportare. Le cronache del tempo sono

[1] Barozzi e Berchet, I, p. 153: Renier Zeno, 1621-3.

[2] I documenti pubblicati dal Pecchiai (1959, pp. 161 ss.) efficacemente demoliscono l'affermazione del Pastor (XIII, p. 263) secondo cui Taddeo « brillava per la purezza dei costumi... ».

[3] Vedi le costanti relazioni nel corso degli anni stese dagli ambasciatori veneti — e ciò a dispetto del fatto ch'essi erano tra coloro che più di frequente si trovavano in discordia con Taddeo.

ricche di resoconti relativi agli incidenti diplomatici che ne seguirono. Combattuto tra la sua naturale indolenza e l'arroganza che invece ci si attendeva da lui, Taddeo un po' sopportava e un po' ricorreva alla violenza. Contro la sua indole, si era fatto di lui un personaggio pubblico[1].

Questo era l'uomo al quale nel 1626 Francesco Barberini consegnava il palazzo degli Sforza, una famiglia che pochi anni dopo fu costretta a vendere al medesimo acquirente anche la proprietà di Valmontone. Sin dall'inizio, i Barberini ebbero l'intenzione di erigere un palazzo molto più grande della struttura esistente, parte della quale sarebbe stata incorporata dal nuovo progetto[2]. Taddeo comperò quindi il terreno circostante ed entrò in trattative con Carlo Maderno, il più insigne architetto di quel tempo (il Bernini fino a quel momento aveva solamente restaurato Santa Bibiana). Maderno abbandonò del tutto l'impianto tradizionale del palazzo romano cinquecentesco. Tralasciò il cortile, sostituendolo con una vasta corte delimitata da due ali sporgenti alle estremità della facciata principale. Divise poi questa ultima in sette arcate per ognuno dei tre piani, il più basso dei quali prese la forma di una loggia aperta. Dalla primitiva forma di sinistra seppur grandiosa fortezza di tipo tradizionale, il palazzo si era così trasformato in un'elegante ed accogliente residenza di campagna, richiamandosi alle numerose ville disseminate nei dintorni di Roma. Il palazzo era molto grande, il più grande fra tutti gli edifici privati della città, e simboleggiava l'assoluta sicurezza dei Barberini in se stessi e nella loro supremazia su tutte le famiglie rivali, supremazia basata sul denaro più che sulla forza. Era sorta una nuova èra; se ne rese conto da solo l'ormai vecchio Maderno stando a contatto con i suoi magnifici e fastosi signori? Oppure furono loro a fargli cambiare qualche progetto originale?

Il Maderno morì nel 1629, e fu subito sostituito dal Bernini, che, con l'aiuto dell'assistente del predecessore, Francesco Borromini, proseguì l'opera rimanendo sostanzialmente fedele al secondo, definitivo progetto. Nel 1633, con straordinaria rapidità, il palazzo era virtualmente completato. Anche la decorazione era a buon punto.

[1] Giulio Pisano, 1931.

[2] Per la più recente e completa trattazione sui progetti relativi al palazzo Barberini vedi Blunt nel « Journal of Warburg Institute », 1958, pp. 256-87.

v.

Taddeo era ad un tempo il più debole ed il più brutale dei Barberini. Intellettualmente inferiore ai fratelli, non era assolutamente all'altezza dei compiti che lo zio gli affidava. Aveva solo 20 anni quando Urbano VIII divenne papa, e a quel tempo veniva definito « tutto zucchero, tutto miele »[1]. Nei tre anni successivi veniva coinvolto in una rissa di strada e in un selvaggio omicidio. Il perdono papale, espresso con tanta ampiezza da coprire ogni possibile interpretazione sui fatti avvenuti, accomodò le cose, ma non impedì che il suo carattere continuasse a peggiorare[2]. Si trovava in continuazione in mezzo ai guai, ma c'era sempre qualcuno pronto a sostenere che non era stata colpa sua e che la sua sola ambizione era quella di vivere tranquillo[3]. E veramente solo un carattere molto forte avrebbe potuto resistere alle tentazioni cui veniva deliberatamente sottoposto: suo compito era fondare una nuova grande dinastia degna delle maggiori famiglie europee, quella dei Barberini. Nel 1627 gli si fece sposare una pia e semplice figlia dei Colonna, una delle più antiche ed aristocratiche famiglie romane. All'incirca nello stesso torno di tempo venne nominato luogotenente generale delle forze pontificie, poste sotto il comando supremo del padre, al quale egli in seguito subentrò; due anni dopo gli fu assicurato un titolo nobiliare grazie all'acquisto del principato di Palestrina. Nel 1631 gli venne conferito l'arcaico titolo di Prefetto di Roma, carica già detenuta dai della Rovere, duchi di Urbino, sino alla loro estinzione. Il reddito annuo di cui godeva Taddeo era tra i più elevati in tutta Italia.

Sin dall'inizio il papa volle fermamente che Taddeo rivendicasse i suoi diritti col maggior vigore possibile; la Prefettura di Roma, che aveva ormai praticamente perduto ogni importanza, venne ora ristabilita nella sua antica autorità. Discutibili diritti di precedenza assoluta in occasione di cerimonie venivano fortemente difesi e altrettanto fortemente avversati: le ambasciate straniere si offendevano per le umiliazioni che erano costrette a sopportare. Le cronache del tempo sono

[1] Barozzi e Berchet, I, p. 153: Renier Zeno, 1621-3.

[2] I documenti pubblicati dal Pecchiai (1959, pp. 161 ss.) efficacemente demoliscono l'affermazione del Pastor (XIII, p. 263) secondo cui Taddeo « brillava per la purezza dei costumi... ».

[3] Vedi le costanti relazioni nel corso degli anni stese dagli ambasciatori veneti — e ciò a dispetto del fatto ch'essi erano tra coloro che più di frequente si trovavano in discordia con Taddeo.

ricche di resoconti relativi agli incidenti diplomatici che ne seguirono. Combattuto tra la sua naturale indolenza e l'arroganza che invece ci si attendeva da lui, Taddeo un po' sopportava e un po' ricorreva alla violenza. Contro la sua indole, si era fatto di lui un personaggio pubblico[1].

Questo era l'uomo al quale nel 1626 Francesco Barberini consegnava il palazzo degli Sforza, una famiglia che pochi anni dopo fu costretta a vendere al medesimo acquirente anche la proprietà di Valmontone. Sin dall'inizio, i Barberini ebbero l'intenzione di erigere un palazzo molto più grande della struttura esistente, parte della quale sarebbe stata incorporata dal nuovo progetto[2]. Taddeo comperò quindi il terreno circostante ed entrò in trattative con Carlo Maderno, il più insigne architetto di quel tempo (il Bernini fino a quel momento aveva solamente restaurato Santa Bibiana). Maderno abbandonò del tutto l'impianto tradizionale del palazzo romano cinquecentesco. Tralasciò il cortile, sostituendolo con una vasta corte delimitata da due ali sporgenti alle estremità della facciata principale. Divise poi questa ultima in sette arcate per ognuno dei tre piani, il più basso dei quali prese la forma di una loggia aperta. Dalla primitiva forma di sinistra seppur grandiosa fortezza di tipo tradizionale, il palazzo si era così trasformato in un'elegante ed accogliente residenza di campagna, richiamandosi alle numerose ville disseminate nei dintorni di Roma. Il palazzo era molto grande, il più grande fra tutti gli edifici privati della città, e simboleggiava l'assoluta sicurezza dei Barberini in se stessi e nella loro supremazia su tutte le famiglie rivali, supremazia basata sul denaro più che sulla forza. Era sorta una nuova èra; se ne rese conto da solo l'ormai vecchio Maderno stando a contatto con i suoi magnifici e fastosi signori? Oppure furono loro a fargli cambiare qualche progetto originale?

Il Maderno morì nel 1629, e fu subito sostituito dal Bernini, che, con l'aiuto dell'assistente del predecessore, Francesco Borromini, proseguì l'opera rimanendo sostanzialmente fedele al secondo, definitivo progetto. Nel 1633, con straordinaria rapidità, il palazzo era virtualmente completato. Anche la decorazione era a buon punto.

[1] Giulio Pisano, 1931.

[2] Per la più recente e completa trattazione sui progetti relativi al palazzo Barberini vedi Blunt nel « Journal of Warburg Institute », 1958, pp. 256-87.

Tra tutti i Barberini, Taddeo era il meno interessato alle arti. A differenza dello zio e dei fratelli, non nutriva particolare amore per nessuno dei numerosi pittori, scultori e architetti che venivano creando con le loro opere il nuovo stile barocco. C'era tuttavia, disposta a dargli consigli in materia, una famiglia che si era mantenuta a lungo in stretti rapporti con quei protettori delle arti ricchi e generosi sebbene non molto colti, che furono i papi del primo Seicento. I Bentivoglio venivano da Ferrara, dove per secoli erano stati una delle famiglie più in vista[1]. Allorché nel 1598 la città era entrata a far parte degli stati pontifici, il membro principale, Ippolito, aveva fatto un ultimo disperato tentativo di mantenerne la indipendenza sostenendo l'alquanto dubbio diritto alla successione vantato da Cesare d'Este[2]. In modo diverso si comportarono i fratelli minori, Guido ed Enzo, che si unirono alla causa della Chiesa ricevendone in ricompensa tutti i benefici concessi generosamente dal papa per tener quieta la nobiltà locale. In tal modo Guido, uomo di grande cultura ed intelligenza, poté fare una rapida e fortunata carriera ecclesiastica. Nel 1621 fu nominato cardinale dopo essere stato nunzio nelle Fiandre e a Parigi per quattordici anni, incarichi che contribuirono non poco alla formazione dei suoi gusti e delle sue simpatie politiche e che gli fornirono il materiale di lavoro per i suoi famosi scritti storici. Enzo, a sua volta, fu per un certo tempo « ambasciatore » di Ferrara a Roma, carica appositamente creata dal pontefice per soddisfare i desideri locali.

Entrambi nutrivano grande amore per l'arte, ed avevan gusti raffinati e moderni. Già fin dal 1623 Guido si era fatto fare un ritratto da Van Dyck, che aveva reso meravigliosamente i tratti sensibili, acuti, vigorosi ed ascetici di un uomo che par di un'altra età, ad un tempo più duro e più spirituale di quanto non fossero i Barberini[3]. In effetti, egli sorprendeva gli amici di corte per la relativa semplicità della sua vita[4], relativa, s'è detto, poiché per un certo numero d'anni egli visse nel grande palazzo Borghese al Quirinale, decorato da Guido Reni, dal Tassi, dal Gentileschi e da altri. Acquistato dal fratello Enzo nel 1619, dové essere venduto per necessità pochi anni prima della

4a

[1] Litta. La famiglia era originaria di Bologna, ma un ramo importante di essa viveva da gran tempo a Ferrara.

[2] Bentivoglio, 1807, pp. 14 ss.

[3] Il ritratto si trova ora a Pitti. Fu dipinto nel 1623; Bellori, p. 255, e Vaes, 1924, p. 211.

[4] Jean Niceo Eritreo, II, pp. 34-7.

morte di Guido[1]. Qui egli formò una ricca collezione (c'era anche una *Crocefissione* di Van Dyck oltre al ritratto[2]) divenendo uno dei primi ammiratori del giovane paesaggista Claude Lorrain, la cui fortuna fu dovuta in parte alla sua protezione[3]. Infatti fu il Bentivoglio a presentare Claude al papa, il quale subito gli commise due dipinti raffiguranti scene di fantasia e di genere, chiedendogliene poi altri due che rappresentassero le fortificazioni di Santa Marinella e la residenza di Castelgandolfo, temi che l'artista trattò con stile un po' vago e romantico, deludendo forse il gusto realistico di Urbano[4]. Senza dubbio era proprio questo l'aspetto della pittura di Claude Lorrain che più piaceva al Bentivoglio; profondamente assorbito dagli intrighi della vita di corte, egli evidentemente ne trovava sollievo praticando gli artisti, e in special modo quelli che potevano soddisfare il suo amore per il colore e per la poesia. Una lettera del pittore fiorentino Giovanni da San Giovanni, invitato da Enzo a collaborare alla decorazione del palazzo, ci dà una vivace e colorita immagine del cardinale che accompagna l'artista in giro per le stanze del pianterreno esclamando ad un certo punto: « Giovanni, qui sopra queste volte imperfette voglio che tu dipinga marittime e mostri e sirene in battaglie d'acqua ». L'artista l'accontentò con tre scene piene di colorita fantasia raffiguranti i ratti di Proserpina, Europa ed Anfitrite[5].

Sin dall'inizio del secolo i fratelli Bentivoglio avevano aiutato i

[1] Il Bentivoglio acquistò il palazzo dagli Altemps nel 1619; vedi Callari, p. 298. Gli affreschi del Tassi e del Gentileschi risalgono agli anni 1611 e 1612, quando l'edificio era ancora di proprietà di Scipione Borghese, e perciò sbaglia il Passeri là dove scrive (p. 125) ch'essi vennero eseguiti per il Bentivoglio. I Bentivoglio vendettero il palazzo alla famiglia Lante, dai quali poi esso fu acquistato dal Mazarino; vedi cap. VII, p. 288, nota 1.

[2] Bellori, p. 255.

[3] Baldinucci, VI, 1728, p. 354.

[4] I quadri sono ora distribuiti come segue: *Paesaggio con danza campestre* (Lord Yarborough Collection); *Porto di mare* (due versioni: Duke of Northumberland Collection e Louvre); *Santa Marinella* (Petit Palais, Parigi); *Castel Gandolfo* (Fitzwilliam Museum, Cambridge); vedi Röthlisberger, 1961, p. 121.

[5] Campori, 1866, p. 103. Gli affreschi sono descritti e riprodotti da O. H. Giglioli, 1949, che pubblica anche altri due affreschi dello stesso palazzo raffiguranti la *Morte di Cleopatra* e la *Fuga di Enea da Troia*, ch'egli attribuisce al medesimo artista assegnandoli al 1624. Il Baldinucci (VI, 1728, pp. 25-7) racconta un lungo episodio su Giovanni da San Giovanni che lavorava ad un *Carro della Notte* da contrapporre all'*Aurora* di Guido Reni nel palazzo, in tale opera contrastato da due francesi che tentavano di rovinargliela. Egli afferma che il successo dell'artista a Roma dipendeva dalla protezione concessagli dal Bentivoglio — ciò in epoca anteriore agli affreschi per il cardinal Mellino nella Chiesa dei SS. Quattro Coronati, che furono eseguiti nel 1624.

papi ad acquistare opere di antichi maestri ed a valersi dei servigi degli artisti contemporanei; Enzo Bentivoglio non aveva esitato minimamente (deliberatamente ricorrendo all'inganno) a dare il suo contributo al saccheggio del patrimonio artistico della sua città natale a tutto vantaggio di Scipione Borghese. Nel 1608 aveva arricchito la galleria di quel cardinale di alcuni tra i più bei Dosso Dossi della collezione ducale[1]. Sotto Gregorio XV, poi, aveva avuto l'incarico di provvedere alla decorazione dei vari palazzi Ludovisi[2]; e ora, sotto Urbano VIII, a lui si rivolse l'incerto Taddeo.

Uno degli artisti impiegati dai Bentivoglio e dimoranti nel loro palazzo era un giovane seguace umbro del Domenichino, Andrea Camassei, che era stato raccomandato al marchese dal misterioso paesaggista Filippo Napoletano[3]. Qui egli aveva decorato una stanza con scene ispirate ad Amore e Psiche, ottenendone un momentaneo successo. Analogamente i Bentivoglio lo raccomandarono ai Barberini, mentre nello stesso tempo egli cominciava a lavorare per i Sacchetti. Tale procedura stava divenendo comune, e la sua carriera parve assicurata.

Il Camassei venne subito incaricato di affrescare due piccoli soffitti del nuovo palazzo, con scene raffiguranti *Dio che crea gli Angeli* e *Il Parnaso con Apollo e le Muse, le Parche, e gli Eroi che si avvicinano al Tempio dell'Immortalità*. Come per molte altre opere nel palazzo, originali e complessi erano i soggetti, ed entrambi, molto vagamente, lasciavano presagire alcuni dei temi del ben più vasto schema decorativo che sarebbe seguito. Infatti nella gerarchia di angeli creati da Dio due categorie in modo particolare erano messe in risalto: quelli con le corone, protettori di provincie e regni, e quelli con gli scettri, protettori dei governanti, a simbolo della sanzione divina concessa ai sovrani terreni. Più chiari riferimenti ai Barberini, protettori della cultura e delle arti, conteneva il *Parnaso*; Apollo vi appare coronato di alloro, e sulla sua arpa è segnata l'onnipresente ape che lo identifica col pontefice-poeta, mentre negli eroi che si avvicinano al tempio dell'Immortalità furono subito ravvisati i suoi antenati. Entrambi gli affreschi, dipinti

[1] Paola della Pergola, I, p. 152, con documenti.
[2] Passeri, p. 350.
[3] Oltre alle fonti contemporanee e al Bellori, 1672, p. 360, vedi Presenzini. Il Cigoli aveva già dipinto nel palazzo, quand'esso apparteneva ancora a Scipione Borghese, scene tratte da questo episodio.

con uno stile classico dignitoso, seppure un po' molle, furono molto ammirati, e grandi speranze si riposero sul Camassei[1]. Nel frattempo veniva introdotto nel palazzo un altro artista, di tendenze stilistiche simili ma di ben altro ingegno.

Andrea Sacchi aveva già avuto l'appoggio di Francesco Barberini in San Pietro, e ora gli veniva affidato il suo primo incarico di vaste proporzioni, consistente nell'affrescare la volta di uno dei saloni da 12
ricevimento. Il tema scelto era *La divina Sapienza*, derivato dalla *Sapienza Apocrifa* di Salomone, soggetto sino a quel momento mai rappresentato nell'arte, ma che, si argomentava, « conveniva... al maestoso Edefitio della Casa Barberina, acciò che s'intendesse che, sì come sì felice fameglia è nata et eletta in luogo d'Iddio, per li primi governi della Chiesa, così, con divina Sapienza, parimenti amata e riverita, la governa »[2]. Non si sa chi, tra i teologi romani, abbia scelto il tema (non pare ammissibile che sia stato l'artista stesso ad avere un'idea così fuori dell'ordinario). Si trattava, in ogni caso, e il Sacchi se ne rendeva certamente conto, del progetto più ambizioso, dopo gli affreschi di Raffaello nelle Stanze Vaticane, volto a rappresentare figurativamente una concezione filosofica astratta. Il testo biblico sul quale l'affresco si basava ammoniva i principi ad onorare la Sapienza onde poter regnare per sempre, ma subì un'inevitabile e significativa trasformazione per opera dei consiglieri dell'artista. Pur maestosamente esaltata, la Sapienza veniva praticamente ad identificarsi con i principi ai quali si chiedeva di onorarla, giacché proprio dal seno della figura di donna seduta sul trono al centro della composizione sorge il Sole, che ha qui una duplice, ambigua funzione. Per un verso il sole era il simbolo tradizionale della Sapienza e come tale era stato spesso usato, [3]ma per un altro verso non bisogna dimenticare che esso era anche uno dei tre emblemi della famiglia Barberini. Gli altri due, le api e l'alloro, appaiono con bella evidenza nei fregi dipinti e stuccati che circondano l'affresco principale. Il Sacchi, personalmente alieno dall'adulazione convenzionale, trattò tale cosmica concezione con una severità intellettuale che non trova alcun riscontro nella pittura decorativa del secolo XVII e del successivo; ed è per questa ragione che solo raramente ne è stato compreso il vero significato. La Sapienza

[1] Girolamo Teti.
[2] Incisa della Rocchetta, 1924, p. 64.
[3] Guy de Tervarant, colonna 356.

(cioè i Barberini), sospesa tra le nuvole sulle quali poggiano le sue qualità e le sue manifestazioni, l'Eternità, la Santità, la Purezza, e così via, atteggiantisi in forma di belle fanciulle, è raffigurata in atto di ordinare ad Amore e a Timore di controllare le passioni bestiali della Brama e dell'Ira. L'intero soffitto è ricoperto dall'affresco, ma la scena non è rappresentata illusionisticamente. Il Sacchi dipingeva le sue figure con stile agile e sciolto, per mezzo di colori freschi e delicati, quali l'azzurro, il verde e il grigio, preoccupandosi d'altra parte di delinearne con gran cura i contorni e di circoscrivere i distinti gruppi entro una composizione di semplicità quasi arcaica. Non vi era urgenza di passione nel suo carattere e neppure nel soggetto affidatogli; in simili circostanze un artista che non abbia il senso dei valori ideali, inevitabilmente corre il rischio di fallire.

Infatti, se pur questo nobile ed austero affresco fu molto ammirato in certi ambienti romani, tra i Barberini fu difeso senza riserve solamente dal più giovane fratello di Francesco, Antonio, del cui personale contributo alla protezione delle arti si parlerà oltre. Erano appena state smontate le impalcature allorché si diede corso ai lavori per la decorazione del principale salone del palazzo. Secondo il progetto originale, questa stanza avrebbe dovuto essere affidata al Camassei, da poco entrato nella cerchia di Taddeo, ma dopo i primi lavori eseguiti in camere più piccole apparve chiaro che le sue capacità non erano all'altezza del compito. In effetti i progetti per il salone erano grandiosi, senza dubbio i più spettacolari che si fossero mai visti per opere di tal genere. Il poeta favorito del papa, Francesco Bracciolini, venne incaricato di elaborare un soggetto che esaltasse le glorie della famiglia e fu subito chiaro che il soffitto avrebbe rappresentato la più grande testimonianza mondana delle ambizioni dei Barberini. Con il relativo insuccesso del Camassei (relativo solamente, dato che continuò a ricevere incarichi minori), un solo artista naturalmente richiamava l'attenzione su di sé a preferenza di ogni altro. Pietro da Cortona era ormai ben conosciuto, ed era già stato impiegato negli affreschi della cappella. Per di più godeva dell'appoggio del cardinale Francesco e dei Gesuiti consiglieri del papa. Fu così che verso la fine del 1632 egli poté cominciare a dipingere il grande soffitto, che richiese sei o sette anni di lavoro[1].

[1] Per la più recente discussione dell'affresco vedi Briganti, 1962.

I Barberini toccavano in quel tempo l'apice della loro fortuna, e il progetto che Francesco Bracciolini accuratamente preparò e Pietro brillantemente eseguì doveva appunto costituire un inno alla loro gloria. Il Bracciolini, uomo meschino e cattivo poeta, aveva più di un valido motivo per riversare sui Barberini la piena della sua adulazione. In giovinezza aveva servito per alcuni anni Maffeo Barberini in qualità di segretario, accompagnandolo tra l'altro nel suo viaggio a Parigi[1]; poi, durante l'unico momento critico della carriera del futuro pontefice, alla morte di Clemente VIII nel 1605, lo aveva frettolosamente abbandonato al suo destino. Nel 1623 Francesco Bracciolini si afflisse non poco, rendendosi conto del grossolano errore che aveva commesso. Tempestò di deliranti missive tutti i Barberini: « Oggi, vecchio, e spogliato d'ogni pretensione », scriveva ad Urbano, « vorrei solamente poter baciare i piedi alla S.tà V. e poi chiudere gli occhi ». Fortunatamente per lui, nessuno lo prese sul serio, e anzi, dopo la pubblicazione dell'adulatoria *Elettione di Urbano VIII*, fu ricoperto d'onori e privilegi. A quest'opera ne fece seguire altre, intessute su argomenti quali la presa di La Rochelle o la conversione della Bulgaria, dedicandole ai vari membri della famiglia. Ma il papa non lo aveva ancora del tutto perdonato, dal momento che lo nominò segretario del fratello Antonio, cappuccino rigido e severo, allorché questi divenne vescovo di Senigallia nel 1627. Incagliato nelle secche di quel piccolo porto dell'Adriatico, il Bracciolini espresse il suo disappunto in una serie di lettere piene di autocommiserazione, e tanto fece che riuscì finalmente a tornare a Roma. Qui giunto, fu incaricato insieme a Pietro da Cortona di ideare la decorazione del grande soffitto di palazzo Barberini[2]. In questa sala costituiscono il tema essenziale dell'affresco le api e l'alloro, i due emblemi che erano stati relativamente trascurati dal Sacchi: al centro del soffitto la Divina Provvidenza, sovrana del

[1] Barbi.

[2] A prescindere dalle più ovvie spiegazioni della volta, grande aiuto ho tratto per questa sezione dall'interessantissimo discorso letto sull'argomento presso il Warburg Institute nel maggio del 1961 dalla sig.na Jennifer Montagu, e dalle discussioni che ne seguirono. La sig.na Montagu analizzò l'interpretazione data sull'iconografia da « Rosichino » nel 1640 (che parlava delle scene mitologiche in termini del tutto generici), da Girolamo Teti nel 1642 (che le riconnetteva ad episodi particolari delle vite dei Barberini) e da altri scrittori di vari periodi, facendo notare in modo convincente che queste scene potevano forse rappresentare anche le Quattro Età del mondo. La Montagu avanzò poi l'ipotesi secondo cui per molti scrittori del Seicento l'interpretazione dei quadri era in certo qual modo fine a se stessa. Vedi inoltre Vitzthum, 1961, pp. 427-33.

Presente e del Futuro, del Tempo e delle Parche, obbedita da tutte le Virtù, ordina all'Immortalità di coronarle di un'aureola di stelle, in modo da formare uno stemma sollevato in alto dalla Fede, dalla Speranza e dalla Carità. Più sopra la Religione, con le chiavi, e Roma, che reca in mano la tiara papale, aggiungono il loro tributo alla famiglia regnante. Quattro temi secondari traboccano dai limiti convenzionali della composizione, alludendo in forme simboliche al virtuoso ed efficiente governo del pontefice. Questi temi paiono abbastanza generici (la lotta contro i Vizi, l'incoraggiamento del Sapere, l'Abbondanza), ma gli interpreti, con o senza l'aiuto dello stesso Bracciolini, non tardarono a dar loro più precisi significati: per esempio, l'Abbondanza rappresentava il giovane cardinale Antonio (dietro di lui si potevano vedere i granai ch'egli aveva costruito) e il gruppo di Ercole che combatte i Vizi si riferiva (interpretazione veramente un po' forzata) alla buona amministrazione di Taddeo. E così via per tutte le allegorie.

Il soffitto di Pietro da Cortona apre un nuovo capitolo nella decorazione barocca: l'intera vasta superficie è ricoperta di un unico affresco invece d'essere divisa in riquadri separati; la « cornice » dipinta appare deliberatamente travolta da un turbinio di figure la cui grandiosità e ricchezza di colori incute soggezione, e quasi schiaccia l'animo del visitatore sotto il peso della sua nullità: masse contorte e vacillanti di rozzi giganti gli fanno temere che sia in corso sopra il suo capo qualche tremendo conflitto, ed anch'egli si sente inesorabilmente coinvolto nella guerra gloriosa che il papa conduce contro le forze del male.

L'idea di un simile tema era nuova anche per il mecenatismo papale del Seicento. Nessun artista aveva avuto da almeno cinquant'anni istruzioni così complesse; i Borghese e i Ludovisi si erano accontentati di far rappresentare soggetti storici e mitologici molto più generici. In effetti i soffitti del Sacchi e di Pietro da Cortona riflettono l'intensità degli interessi letterari della nuova corte, paragonabili a quelli degli umanisti del Rinascimento. Ma Pietro, in particolare, sapeva aggiungere a tali interessi un senso di fastosità quale fino ad allora si era visto solo nella letteratura. La sintesi artistica che ne risultò venne zelantemente adottata dai pittori di corte per oltre un secolo, dato che Pietro era riuscito a dare alla sua opera un effetto generale il cui significato era lampante, pur essendo numerose le allusioni recondite, di grande richiamo per i visitatori colti e raffinati. Per di più lo schema da lui tracciato con la collaborazione del Bracciolini spingeva

l'adulazione principesca ad un limite mai raggiunto in precedenza al di qua delle Alpi[1]; a questo essi furono probabilmente incoraggiati dal cardinale Francesco, che certamente doveva aver visto a Parigi, riportandone grande impressione, le prime scene del ciclo allegorico del Rubens in onore di Maria de' Medici e di Enrico IV. Questa novità fu presto risaputa; da Napoli il Domenichino (che pure in giovinezza aveva collaborato alla decorazione della galleria del cardinale Farnese con temi ispirati alla potenza travolgente dell'amore), scriveva che, da quanto aveva saputo, il soffitto gli pareva più adatto a tesser le lodi di un principe che non di un papa[2]. A dispetto di alcuni moderni apologisti, non v'è molto da discutere sulla sua interpretazione.

Mentre Pietro lavorava alla grande volta del palazzo di famiglia, il cardinale Francesco cominciava a valersi dell'opera del di lui principale allievo, Giovan Francesco Romanelli, per i molti altri impegni ch'egli aveva assunto[3]. Questo artista, che aveva ereditato dal suo maestro colori e stilemi senza però possederne il fuoco geniale, veniva chiamato ogni volta che occorrevano dipinti per qualcuna delle chiese patrocinate dal cardinale. Gli venne dato anche l'incarico di curare gli arazzi del palazzo Barberini. Lungi dall'essere veramente classico, il suo stile si andava facendo sempre più vuoto e privo di vita, ed egli ebbe pochi ammiratori oltre al papa e a suo nipote. Grazie a loro continuò a godere di una fiducia piena, ricevendo pensioni ed onori. Nel 1638 fu nominato *principe* dell'Accademia di San Luca « per volontà del cardinal [Francesco] Barberini » che controllava totalmente l'istituzione e che aveva stanziato grandi somme per il completo rifacimento dell'annessa chiesa ad opera di Pietro da Cortona. Per un certo tempo, addirittura, il Romanelli credette di poter soppiantare il suo maestro nelle grazie del pontefice.

[1] Inaccettabile è l'idea del Pastor secondo cui (XIII, p. 968) « la personalità di Urbano VIII passa in seconda linea di fronte all'esaltazione del papa istituito da Dio». In parte ciò dipende da una evidentemente errata interpretazione dell'iconografia, poiché il tema diverrebbe assurdo qualora si pensasse all'Immortalità che corona la Divina Provvidenza anziché gli emblemi dei Barberini.

[2] Vedi la sua lettera del 1° settembre 1640 a Francesco Angeloni, pubblicata dal Bellori, p. 358.

[3] Per i rapporti che legavano il Romanelli ai Barberini vedi Passeri, pp. 305-14, e Pollak, 1913 e 1931, pp. 219-22, 548-9, 560-2, 580-1.

VI.

Complessi e misteriosi sono i rapporti tra carattere e gusti estetici. Il colto cardinale Francesco, corrispondente ed amico di eruditi ed artisti d'ogni parte d'Europa, scelse come suoi pittori favoriti il colorito ed estroverso Pietro da Cortona e il di lui seguace Romanelli. Viceversa Andrea Sacchi, di carattere riservato e malinconico, via via sempre più restio con l'andar degli anni anche solo a tentar di competere con l'adorato Raffaello, ebbe aiuti ed appoggi quasi esclusivamente dal secondo fratello di Francesco, l'impetuoso Antonio. Antonio era il minore dei nipoti del papa, e con grande costernazione dei più anziani membri del conclave, fu nominato cardinale nel 1627 all'età di soli 19 anni. Sue sole qualifiche per aspirare a tale altissimo onore erano una bramosia e un'ambizione sconfinate[1]. La prima era parzialmente soddisfatta dagli alti redditi che gli provenivano dalle molte cariche ufficiali (per quanto ci sia da dubitare ch'egli riuscisse nel suo intento di pareggiare i guadagni dei cardinali Borghese e Ludovisi); la seconda era invece continuamente frustrata da Francesco e dal papa stesso, che lo mandavano lontano da Roma ogni volta che ciò era possibile.

Antonio era un uomo molto elegante; più pieno in viso del fratello Francesco, aveva occhi vivi e scintillanti, baffi accuratamente tagliati e piegati alle estremità e capelli folti ed ondulati; un vero zerbinotto, in una parola[2]. Anch'egli per altro condivideva la passione familiare per la cultura e per l'arte. La sua prima vera occasione di manifestare tali interessi giunse nel 1631, allorché Urbino entrò a far parte degli stati pontifici. Sin dal momento dell'ascesa al trono, Urbano VIII aveva sostenuto con vigore i suoi indubitabili diritti sulla città, che avrebbe dovuto entrare a far parte dei territori della Chiesa alla morte del vecchio duca Francesco Maria della Rovere, rimasto senza eredi dopo la morte dell'unico figlio Federico. Urbano era riuscito a persuadere il pur riluttante principe a cedere il potere effettivo ad un governatore nominato da Roma, e quando, il 28 aprile 1631, il povero, vecchio duca si decise finalmente a morire, immediatamente si diede inizio

[1] A prescindere dal Pastor e dal Pecchiai, 1959, vedi la relazione dell'ambasciatore veneto Angelo Contarini, 1627-9, pubblicata da Barozzi e Berchet, I, p. 257.

[2] Vedi il ritratto a p. 73 del Teti.

alla presa di possesso dello Stato. Taddeo, che aveva ereditato il titolo di Prefetto di Roma già spettante ai della Rovere, varcò al galoppo la frontiera. Lo seguì poco dopo Antonio, insignito del titolo di legato.

Antonio ovviamente sperava di arricchire la sua collezione di quadri saccheggiando i meravigliosi tesori di Urbino, analogamente a quanto avevano fatto a Ferrara una generazione prima gli Aldobrandini e i Borghese; ma non fu così. Urbino naturalmente venne spogliata, ma le cose migliori erano già state portate altrove. Il vecchio duca aveva lasciato la sua collezione privata alla figlia Vittoria della Rovere, moglie del granduca di Toscana, e allorché Antonio penetrò nel palazzo che era stato costruito circa due secoli prima da Federico di Montefeltro, divenendo presto un simbolo della cultura rinascimentale, avevano già preso la via di Firenze casse intere piene di opere di Tiziano e Raffaello[1]. Ben poche cose erano rimaste, e tra queste, ancora appesi alle pareti dello *studiolo*, erano quei ritratti di poeti e filosofi antichi e moderni che Giusto di Gand e Pedro Berruguete avevano dipinto per il primo proprietario del palazzo. Furon subito rimossi e spediti a Roma, e il papa emanò un decreto speciale per giustificare l'azione di Antonio e ad un tempo garantire a sé e ai suoi eredi il possesso dei quadri[2].

Il più importante contributo dato alle arti dal cardinale Antonio fu il regolare mantenimento di Andrea Sacchi, il quale altrimenti, affermava il Passeri, « sarebbe sempre vissuto tra la mendicità »[3]. Antonio ebbe un ruolo determinante nell'ottenere per l'artista importanti incarichi nella chiesa dei Cappuccini e soprattutto nel palazzo di famiglia, e fu praticamente l'unico tra i Barberini a farlo lavorare con continuità. Una protezione tanto solerte esprimeva in quel momento una precisa e polemica presa di posizione, dato che proprio negli anni successivi al 1630 si erano venute palesando inequivocabilmente le divergenze tra il Sacchi e Pietro da Cortona, entrambi formatisi nella tradizione tizianesca. D'ora in avanti infatti, sia nei dibattiti teorici che nelle opere, il Sacchi mostrò sempre più di disapprovare l'esuberante

[1] [Gotti A.]: pp. 102 ss.

[2] Pollak, 1927, I, p. 336. Tali quadri presentemente sono in parte al Louvre e in parte nel Palazzo Ducale di Urbino. Altri quadri presi da Urbino in quel frangente comprendono le cosiddette Tavole Barberini, attribuite da Federico Zeri a Giovanni Angelo da Camerino; vedi *Due dipinti, la filologia e un nome*, 1961.

[3] Incisa della Rocchetta, 1924, p. 63, e Posse, 1925.

complessità di Pietro, non stancandosi mai di vantare i meriti della semplicità e prendendo a suo modello l'arte di Raffaello. Il cardinale Antonio, che gli concesse un salario mensile assumendolo ufficialmente al suo servizio poco prima del 1637, certamente conosceva queste sue tendenze e le approvava. Il Sacchi lavorava molto lentamente, e la maggior parte della sua regolare produzione era fatta per l'unico suo altolocato signore; si trattava principalmente di tele a soggetto sacro destinate a chiese, specialmente al Battistero Laterano, i cui *modelli* erano conservati nella raccolta privata del cardinale. Egli accompagnava Antonio nei suoi viaggi fuori Roma, e svolse il compito di consulente artistico per la decorazione del palazzo di cui Antonio si era assunto il patrocinio e nel quale egli viveva. Allorché il cardinale nel 1639 organizzò una grande cerimonia nella chiesa del Gesù per celebrare il centenario dell'approvazione degli statuti dei Gesuiti, fu il Sacchi a ideare la temporanea decorazione del tempio, tramandando inoltre l'avvenimento in un apposito dipinto.

Per l'appunto le commissioni più sorprendenti del cardinal Antonio al Sacchi furono proprio quelle in cui egli lo incaricava, insieme ad un pittore di genere, di ritrarre vari episodi della vita contemporanea romana ai quali avesse preso parte qualcuno della famiglia[1]. Particolarmente significativa fu la « giostra medievale » che il cardinale Antonio organizzò in Piazza Navona nel 1634[2]. Questa era stata originalmente ideata per intrattenere un principe polacco che doveva venire in visita a Roma, ma allorché la visita fu sospesa il cardinale decise di far svolgere ugualmente il programma « bramoso... di veder ravvivato nella Gioventù Romana il primiero gusto de' cavallereschi esercitii, per la conditione de' tempi trascurato più tosto in lei, che smarrito ». Incaricati dei preparativi furono i Bentivoglio, e per quanto spettacoli di tale genere non fossero rari nella Roma barocca, non è senza ironia che si vede questa società clericale prestar orecchio a siffatti magniloquenti assiomi: « che la segretezza in amore è un abuso superstitioso, il quale suppone, o scarsezza di merito, nella Dama, o povertà di spirito nel Cavaliere ». Ciò non di meno molto successo ottenne quell'elaborato *pastiche* di usanze medievali, e Andrea Sacchi ne dipinse la scena culminante in Piazza Navona oltre a fare i disegni

[1] Incisa della Rocchetta, 1959, pp. 20 ss.
[2] Bentivoglio, 1882. Per esempi precedenti di simili celebrazioni vedi F. Clementi.

per le illustrazioni di un libro scritto per celebrare l'avvenimento dal cardinale Bentivoglio.

La giostra di Antonio faceva parte di una serie di passi compiuti dai Barberini per mettere in risalto il passato cavalleresco di Roma, al quale, implicitamente, veniva associata la storia della loro famiglia. Anche l'elaborato ed ormai svuotato cerimoniale col quale don Taddeo venne insignito del titolo di Prefetto di Roma (la scena fu immortalata da Agostino Tassi[1]) mirava a questo scopo, non meno del matrimonio dello stesso Taddeo che univa i Barberini alla famiglia più veneranda di Roma, permettendo loro per di più di acquisire diritti feudali su Palestrina e su altre località. In tal modo, proprio mentre le più antiche famiglie si stavano rovinando con i loro continui sperperi di ricchezze, i Barberini tentavano disperatamente di far rivivere a loro vantaggio gli antichi costumi.

In quel frattempo il palazzo si stava riempiendo di opere d'arte e di tesori d'ogni genere, e nel 1642 ne veniva pubblicato un ampio catalogo riccamente illustrato[2]. L'autore descriveva le stanze piene di opere di Raffaello e Correggio, di Tiziano e Perugino, del Cavalier d'Arpino, di Guido Reni, Lanfranco, Guercino, Pietro da Cortona, Sacchi, Camassei ed altri; i grandi soffitti allegorici e le vaste collezioni antiche; ma indugiava soprattutto sulla splendida biblioteca privata del cardinale Francesco, con i suoi manoscritti greci e latini, con le sue opere erudite raccolte in tutto il mondo, con i suoi libri di poesia, teologia, diritto, storia, musica, architettura, astrologia, botanica: un vero tempio delle Muse nel quale il cardinale amava ritirarsi mentre il resto del palazzo risuonava delle voci dei cortigiani e dei delegati stranieri.

[1] Incisa della Rocchetta, 1959, pp. 20 ss.
[2] Teti.

Incisa dalla Rocchetta (1924) accenna all'inventario Barberini del 1644 nella Biblioteca Vaticana, che io, pur dopo reiterati sforzi, non sono stato in grado di rintracciare. Mi dicono che i numeri di catalogo sono stati cambiati, e che ora nessuno riesce più a ritrovare tali manoscritti.

Un inventario del 1631 venne pubblicato in parte dallo Orbaan, 1920, pp. 495-513, e tra le molte relazioni di viaggiatori la più completa è quella di Nicodemo Tessin il Giovane, che risale presumibilmente al 1687-8; Stoccolma, Kungliga Biblioteket, Handskriftsand S. 41. Sono molto grato alla sig.na Jennifer Montagu per avermi fatto notare la cosa e avermene fornito la fotocopia. Vedi anche Cantalamessa, 1894, pp. 79-101. Dal 1935 in poi numerosi quadri appartenenti ai Barberini sono passati in altre mani o per via privata oppure, anonimamente, attraverso pubbliche vendite, come nel caso della *Preziosa Raccolta di Quadri... già appartenenti ad illustri famiglie patrizie*, Galleria l'Antonina, Roma, 16-23 gennaio 1935. Desidero ringraziare il prof. Waterhouse per avermi fatto notare la cosa e per avermi prestato la copia in suo possesso del relativo catalogo.

Ma ciò che più destava meraviglia del palazzo Barberini era il teatro. Sin dal febbraio del 1632 eran state allestite delle rappresentazioni in una grande sala del palazzo, ma solamente qualche anno dopo venne inaugurato il teatro appositamente costruito da Pietro da Cortona e capace di tremila posti [1]. Presente alla prima rappresentazione fu Jean-Jacques Bouchard, il « libertino » francese, il quale, descritta la sala tappezzata di raso rosso, azzurro e giallo, vivacemente racconta come i due giovani cardinali Barberini accogliessero cordialmente gli ospiti, pregandoli di stringersi un poco per far posto agli altri, mentre i prelati ad alta voce esprimevano la loro ammirazione per la bellezza dei paggi e dei « castrati » cui erano affidate le parti femminili... [2].

L'opera era *Sant'Alessio*, la storia di un ricco giovane che vuole fuggire dal mondo. Egli si traveste perciò da monaco, assistendo dolorosamente ai lamenti della moglie e dei genitori sulla sua presunta morte. La sofferenza va sempre crescendo, e quando ormai egli è sul punto di svelare la sua vera identità ecco che Dio gli appare nella Sua misericordia e lo chiama a sé tra i beati. Il libretto di questa storia curiosa e patetica era stato scritto da Giulio Rospigliosi, il più amabile tra i tanti poeti ed amatori d'arte che brulicavano alla corte di Urbano VIII. Come molti altri di quella cerchia, anch'egli era toscano, e la sua prima opera letteraria consisté in un commento dell'adulatoria *Elettione di Urbano VIII* del suo collega pistoiese Francesco Bracciolini. L'opera fu pubblicata nel 1628, quand'egli contava 28 anni [3], e ovviamente gli valse i favori dei Barberini, grazie ai quali gli era così assicurata una brillante carriera. Accompagnò in Spagna il cardinale Francesco, col quale condivideva interessi letterari ed artistici, e, una volta rientrato a Roma, divenne presto intelligente protettore di numerosi pittori, tra i quali, in particolare, va menzionato Nicolas Poussin, interprete congeniale delle sue « opere morali ». L'artista ne raffigurò tre (non è certo però che fossero tutte del Rospigliosi): *La danza della Vita Umana*, *La Verità scoperta dal Tempo*, e *La Felicità soggetta alla Morte*

[1] C'è molta confusione su questa data. Il Pastor (XIII, p. 972) e l'Ademollo (1888, p. 10) suggeriscono entrambi il 1634; il Blunt (« Journal of Warburg Institute », 1958, p. 282) sottintende il 1633; il Prunières (1913, p. 8) dice 1632. Quest'ultima data, confermata dalla testimonianza del Bouchard e da un *avviso* pubblicato dal Clementi (I, p. 444), è senz'altro giusta, e la confusione trae origine dal fatto che negli anni successivi vennero allestite molte repliche.

[2] Prunières, 1913, p. 9.

[3] Beani e Canevazzi.

(ovvero *I pastori d'Arcadia*) [1]. Tutti questi temi, resi dal Poussin con toni di penetrante bellezza, rivelano una concezione degli umani destini austera e malinconica, se pur aperta alla speranza nella salvezza finale. Inoltre il Rospigliosi era praticamente il solo, tra tutti i committenti romani, ad apprezzare, oltre alla maggiore austerità di un Poussin, anche la pensosa poesia di un Claude. Egli possedeva tre paesaggi del Lorenese, del quale doveva essere buon amico, dato che l'artista nel suo testamento gli lasciò due disegni « perché sempre da lui ho avuto buoni consigli » [2]. Molti altri artisti ricevettero dal Rospigliosi protezione sicura in vari momenti della sua vita: il Camassei, Ludovico Gimignani, Giovanni Francesco Grimaldi, Mattia Preti, Carlo Maratta ed anche il Bernini. E quando nel 1667 divenne papa col nome di Clemente IX, egli riuscì a dare splendida prova del suo grande amore per l'arte pur regnando solamente due anni [3].

Al tempo di Urbano VIII il Rospigliosi, il quale pure ricopriva numerose ed importanti cariche nell'amministrazione, era noto soprattutto grazie alle sue poesie e ai drammi in versi che scriveva per il teatro di palazzo Barberini, dapprincipio d'argomento esclusivamente religioso, e in seguito, a partire dal 1639, con l'opera *Chi soffre, speri* (alla quale assisté il Milton), anche profano. In effetti, però, non erano né i libretti né le mediocri musiche scritte da Stefano Landi o da altri compositori ad attirare l'attenzione del pubblico, bensì i cantanti e soprattutto lo spettacolo in sé [4].

[1] *La danza della Vita Umana* si trova nella collezione Wallace; *I pastori d'Arcadia* al Louvre mentre *La Verità e il Tempo* è scomparso. La prima e l'ultima di queste opere vennero incise da Jean Dughet e dedicate al Rospigliosi, il che sembra confermare l'alquanto confuso racconto del Bellori secondo il quale (p. 448) fu appunto il Rospigliosi a scegliere i soggetti. Vedi anche Panofsky (1957, p. 305), il quale comunque erra là dove scrive che il Rospigliosi poteva aver avuto contatti con il Guercino nel 1621-23 allorché quest'ultimo visitò il palazzo di famiglia per vedervi l'*Aurora* di Guido Reni, dato che a quel tempo il Casino Rospigliosi apparteneva al cardinale Bentivoglio; a tale riguardo vedi le lettere di Denis Mahon a « The Listener », 24 agosto e 14 settembre 1961. Il Mahon avanza poi l'ipotesi (1960, p. 304, e 1962, p. 111) secondo cui da un punto di vista stilistico *I pastori d'Arcadia* potrebbero risalire al 1640 anziché al 1650-5, periodo al quale di solito l'opera viene attribuita. Ciò s'accorderebbe inoltre molto meglio con quanto afferma il Bellori; il Rospigliosi era a Madrid tra il 1644 e il 1653 e *La danza della Vita Umana* risale certamente al 1637, circa.

Nella *Nota dei Musei* il Bellori accenna al fatto che il Rospigliosi possedeva anche un *Riposo durante la Fuga in Egitto* del Poussin. Vedi inoltre Richard, VI, pp. 57-62.

[2] Per il testamento di Claude vedi Röthlisberger, 1961, p. 67. Due dei quadri si trovano tuttora nella collezione Rospigliosi-Pallavicini di Roma; *ibid.*, p. 127.

[3] Per i rapporti tra il Rospigliosi e gli artisti vedi anche Bellori, 1942, pp. 87-8; Pascoli, I, pp. 41, 47, 138, e II, pp. 128, 155, 302, 482; De Dominici, IV, p. 13, e Pastor, XIV, pp. 553 ss.

[4] Prunières, 1913, cap. I.

Incaricato dei frequenti cambiamenti di scena del *Sant'Alessio* era naturalmente il Bernini, e per quanto i disegni rimastici appaiano ai nostri occhi tradizionali e tutt'altro che arditi, vivamente impressionati ne rimasero gli spettatori romani, privi di una vera esperienza teatrale. Tutti descrivevano con entusiasmo la vivacità delle scene nell'Inferno, i paesaggi boscosi, il palazzo, gli angeli librantisi tra le nuvole, la finale, trionfante apparizione della Religione. Il *Sant'Alessio* suscitò una vera passione per gli effetti sensazionali, che con molto maggior vivacità erano creati nel teatro provvisorio eretto dal Bernini esternamente alla sua casa. Qui egli diresse dei drammi, scritti (e spesso recitati) da lui stesso, tra i quali il più famoso fu *L'inondazione del Tevere*, rappresentato durante il carnevale del 1638 ed ispirato ad una piena dell'anno precedente. Non c'è rimasto alcun disegno, e dobbiamo perciò fare affidamento sulle affermazioni degli spettatori dell'epoca: « Nel calar delle Tende », scrive uno di quelli, « comparve una scena mirabile con una prospetiva che mostrava fabriche lontanissime, e principalmente la Chiesa di San Pietro, Castel Sant'Angelo, et molti altri edifizi molto ben noti à chi habita in Roma. Più da vicino si vedeva il Tevere, il quale con modi finti, et con rara invenzione andava crescendo, volendo il Cav.re dimostrare quegli effetti che l'anno passato pur troppo s'eran veduti quando il Tevere stette per inondar la Città. Più propinqua al Palco dove si recitava era Acqua vera sostenuta da certi ripari ch'erano stati distribuiti appostatamente per tutto il giro della scena; et si vedevano huomini reali i quali traghettavano altre persone da una parte all'altra, come se il fiume avendo occupati i luoghi più bassi della Città, havesse impedito il commercio, come appunto successe l'anno antecedente. Mentre ogn'uno stava attonito per questo spettacolo, andavano diversi Ministri rivedendo l'Argine, accommodando travi e ripari, affinché il fiume non sommergesse la Città. Ma all'improviso cascò l'Argine, e l'Acqua sormontando sopra il Palco, venne à correr furiosamente verso l'Auditorio, e quei ch'erano più vicini dubitando veramente che li rovinasse, si alzarono in piedi per fuggirsene; ma quando l'Acqua stava per caderli addosso si alzò all'improviso un riparo nel finire del Palco et si disperse la medesima Acqua senza far danno à persona alcuna »[1]. Solo dopo questo ed altri

[1] Fraschetti, p. 264. Un altro resoconto della medesima circostanza fu scritto molti anni dopo dal figlio dell'artista, Domenico (p. 55).

simili resoconti gli ospiti facevano menzione della grande libertà d'espressione che era concessa al Bernini.

VII.

Nel 1641 scoppiò la guerra di Castro. Insignificanti furono le conseguenze finali di questa assurda disputa con il duca di Parma, ma di grande importanza ne furono gli effetti limitatamente alla famiglia Barberini. In tale occasione venne in piena luce l'ostilità che era rimasta allo stato latente per vent'anni, e minacciò di sopraffarli. Un esercito marciò verso Roma, mentre in città si diffondeva il panico finanziario con grandissimo danno per le arti. Nel 1644 fu imposta una pace umiliante; pochi mesi dopo il papa moriva.

Giambattista Pamfili, che divenne papa col nome di Innocenzo X nel settembre del 1644, venne eletto in parte grazie all'appoggio dei due cardinali Barberini, dopo che questi avevano visto fallire i loro tentativi di far ascendere al soglio l'amico Giulio Sacchetti. Per quanto apparisse evidente che il Pamphili avrebbe radicalmente mutato indirizzo alla politica estera di Urbano VIII, essi erano troppo preoccupati della loro sicurezza personale per potersi permettere di fare simili considerazioni, e speravano quindi di salvarsi sostenendo la parte vincente. Sbagliarono però i calcoli, palesandosi presto all'orizzonte la minaccia di un'inchiesta sulla loro amministrazione finanziaria in occasione della guerra di Castro. Il cardinale Antonio ritenne opportuno travestirsi da marinaio e far vela per la Francia (giugno 1645). Sei mesi dopo fu raggiunto dai fratelli Francesco e Taddeo. I loro palazzi romani vennero confiscati, le proprietà occupate; la moglie di Taddeo (prossima a divenir vedova) fu lasciata senza un soldo[1].

L'esilio dei Barberini costituì un terribile colpo per gli artisti. Il Romanelli scrisse al cardinale Francesco che « è impossibile Em.mo Sig.re che chi è vissuto sin hora sotto il patrocinio si degno di Sua Em.za et a riceuto tanti favori come io, possa viver, lontano dalla Em.a Vostra »[2], e lo raggiunse a Parigi. Lo stesso Bernini ebbe a soffrire per un certo tempo della sua intimità con quella che era stata sinora una potentissima famiglia, e del vento a lui contrario seppero

[1] Vedine le commoventi lettere pubblicate dal Pecchiai, 1959, pp. 182 ss.
[2] Lettera del 21 gennaio 1646 pubblicata dal Pollak, 1913, p. 50.

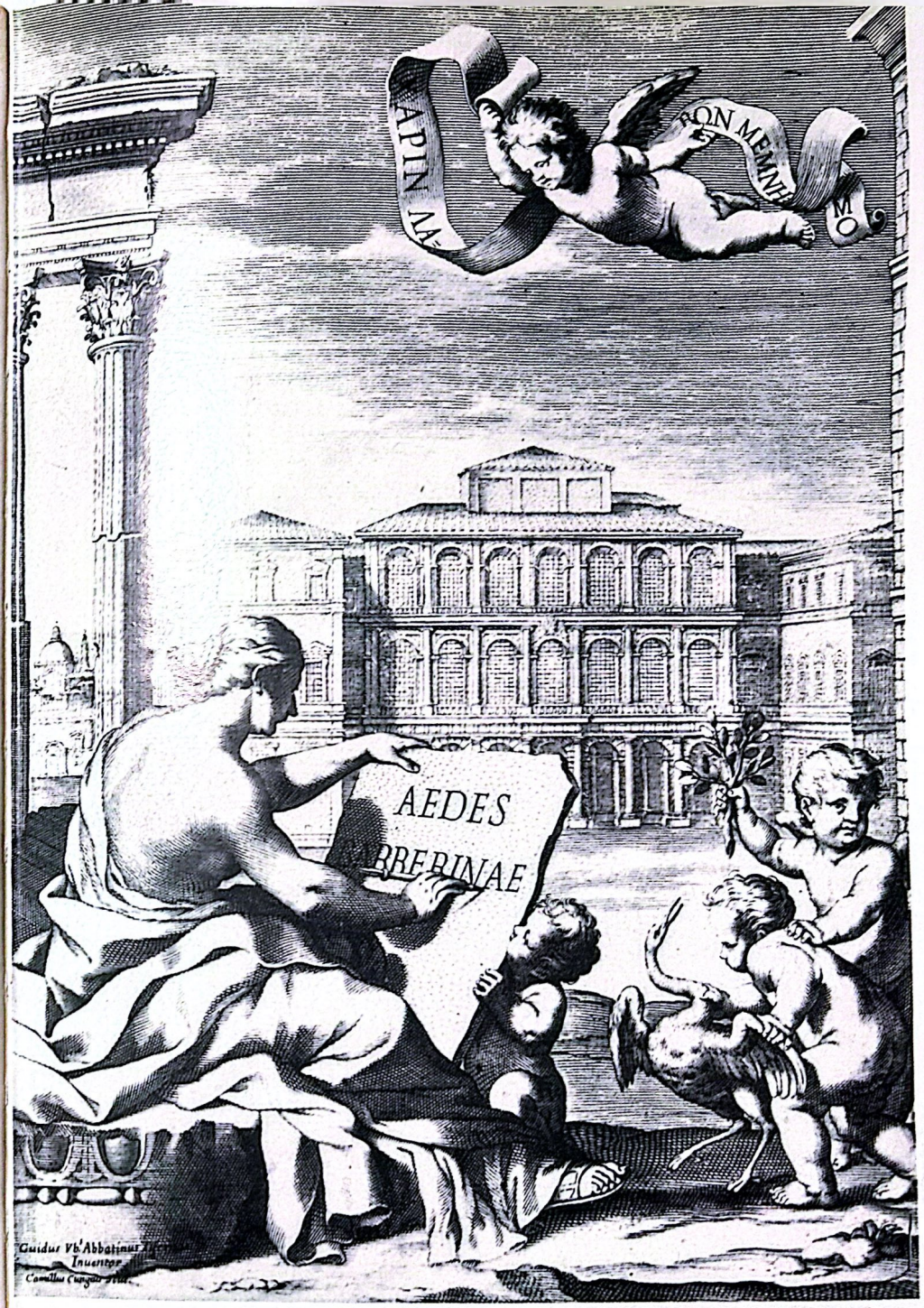
gioiosamente approfittare i suoi rivali e nemici, per esempio il Borromini e l'Algardi.

Ma anche da così lontano i Barberini riuscivano a far sentire la loro presenza, sia pure in misura ridotta. Mentre Francesco scriveva da Parigi che « dei pittori non c'è meglio d'Ouet » (Simon Vouet)[1], il Bernini finalmente completava la tomba che Urbano VIII aveva tanto desiderato vedere in vita, e il sovrintendente, Angelo Giori, comunicando loro per lettera la notizia, suggeriva agli esiliati cardinali di congratularsi con l'artista[2]. Contemporaneamente una squadra di tessitori era al lavoro per portare a compimento una serie di arazzi illustranti la vita di Cristo, tratti da cartoni che, dietro ordine dei Barberini, aveva eseguito Pietro da Cortona[3].

E infine, tre anni appena dopo il disastro, accadde uno di quegli improvvisi rovesci di fortuna che erano tanto frequenti nella Roma del Seicento. In seguito ad opportune trattative, nel febbraio del 1648 rientrava a Roma il cardinale Francesco, calorosamente accolto dal pontefice. Grande gioia ne provarono gli artisti, e allorché cinque anni dopo tornò anche Antonio, i fratelli non si smentirono e celebrarono l'occasione ordinando a Pietro da Cortona un *Senofonte che sacrifica a Diana dopo il ritorno dall'esilio*, soggetto che i cardinali scelsero dalla *Anabasi* a ricordo della loro ripristinata fortuna[4]. Anche il teatro riaprì i battenti, e Giulio Rospigliosi riprese a lavorare ai suoi libretti.

Tuttavia, per quanto i Barberini fossero tornati a Roma, la protezione da loro concessa alle arti era solo (né poteva essere altrimenti) un'ombra di quella che era stata in precedenza. Pietro da Cortona era impegnatissimo con i nuovi governanti, e il Sacchi, al quale Antonio era rimasto fedele, aveva sempre meno voglia di dipingere: sbalorditi rimasero i suoi invidiosi colleghi allorché egli si rifiutò di affrescare la volta di San Luigi dei Francesi come gli aveva chiesto di fare Antonio, desideroso con questo gesto di dimostrare la sua gratitudine ai transalpini che lo avevano nominato loro protettore a Roma[5]. Quando nel 1661 Andrea Sacchi morì, Antonio si rivolse al di lui allievo Carlo Maratta. Questi portò a termine un ciclo di Apostoli che il Sacchi

[1] Lettera del 9 marzo 1646 a Cassiano dal Pozzo pubblicata dal Lumbroso, p. 312.
[2] Feliciangeli.
[3] U. Barberini, 1950.
[4] Briganti, 1962, p. 254. Il quadro è scomparso.
[5] Passeri, p. 301.



9. GUIDO ABBATINI *Frontespizio delle* Aedes Barberinae ad Quirinalem *con la veduta di Palazzo Barberini*

12. ANDREA SACCHI *Allegoria della Divina Sapienza*

aveva appena cominciato allorché lo aveva sorpreso la morte[1], e raffigurò i lineamenti del suo signore in alcuni tra i più bei ritratti romani di tutto il secolo[2]. Pur vecchio ed ormai stanco, e tuttavia imponente e grave nello splendore delle insegne cardinalizie il cui rosso cupo riecheggia il rosso cupo dello sfondo, egli sta dritto e solenne accanto ad un tavolo fissando l'osservatore. La mano è rivolta non verso il piccolo crocefisso scolpito posto alla sua sinistra, bensì verso l'insegna dell'Ordine di Santo Spirito ch'egli porta appuntata al petto: simbolo perfetto del potere declinante. Negli ultimi anni della sua vita Antonio s'era venuto sempre più accostando ai Gesuiti, e grandi somme aveva offerto per la loro chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Trascorreva la maggior parte del suo tempo in Francia, dove occupava numerose ed importanti cariche (tra queste l'arcivescovado di Reims), ma in seguito ad un grave peggioramento delle sue condizioni di salute tornò a Roma, dove morì nel 1671.

Francesco gli sopravvisse di otto anni. Le divergenze in fatto di gusti fra i due si erano prolungate sino alla tarda età, persino accentuate, forse a causa di questioni politiche, dato che dopo il ritorno dall'esilio le simpatie del più anziano dei fratelli Barberini si andavano scostando sempre più dalla Francia[3]. Francesco, come sempre, mostrava un amore per l'opulenza e il colore completamente estraneo al più classico gusto di Antonio. Quando il grande pittore spagnolo Velasquez venne a Roma nel 1650, non gli fece mancare il suo aiuto, ma non è certo se si fece fare o meno un ritratto da lui[4]. Continuava a dipingere per Francesco il Romanelli, il cui attaccamento ai Barberini fu ricompensato dal dono di una villa. In particolare questi dipinse, poco prima di morire, quando ormai si trovava praticamente isolato dal mondo, due grandi tele raffiguranti *Il matrimonio di Peleo* e *Bacco e Arianna* (1662)[5]. L'anno successivo Francesco dava corso ad un

[1] Bellori, 1942, p. 84. Per la storia completa vedi Mezzetti, 1955, p. 253.

[2] Per la trattazione più recente sul ritratto, ora nella Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma, e su altri del cardinale (tra cui due del Nanteuil) vedi Edoardo Lombardo, 1959, p. 2. Si noterà che la versione qui riprodotta, appartenente alla collezione del duca di Northumberland, è non poco diversa da quella sopra descritta.

[3] Vedi i mordaci commenti espressi su di lui dai ministri francesi nel 1654: « ... tout à fait suspect à la France... jalousie, envie, vengeance, ingratitude...» in Hanotaux, p. 8 e pp. 12-13.

[4] Il Palomino (III, p. 336) dice che il Velasquez dipinse a Roma un ritratto del cardinale Antonio Barberini. In realtà Antonio non rientrò dalla Francia sino al 1653, molto tempo dopo che il Velasquez se ne era andato, e probabilmente il Palomino confonde Antonio con Francesco.

[5] Pollak, 1913, p. 60.

importante progetto che per altro egli non doveva vedere compiuto. Ordinò a Lazzaro Baldi e a Ciro Ferri i disegni e i cartoni per una raccolta di dodici arazzi illustranti gli eventi principali della vita di Urbano VIII[1]. L'opera si protrasse per oltre vent'anni, soprattutto perché Francesco volle servirsi solo della sua lana. Così per l'ultima volta Urbano VIII, per avere annesso Urbino alla Chiesa, fortificato Roma e ricevuto l'omaggio del mondo cristiano, veniva commemorato secondo i moduli di quel monumentale stile barocco (questa volta però un poco sbiadito) ch'egli con tanto vigore aveva promosso. Questa commissione, con i suoi echi del passato pieni di nostalgia e tuttavia eloquenti, simboleggia in certo qual modo la posizione di Francesco Barberini durante gli anni che fecero seguito al suo ritorno dall'esilio. Intenso come sempre era rimasto in lui l'amore per l'arte e per il sapere (continuava ad arricchire di nuove opere la sua meravigliosa biblioteca e a corrispondere con eruditi di tutta Europa)[2], ma inevitabilmente egli partecipava in modo secondario alla vita culturale del momento. Gli artisti da lui impiegati erano soprattutto quelli di una generazione trascorsa, mentre il Bernini, che tanto doveva alla protezione della sua famiglia, stava ora trasformando il volto di Roma al servizio di altre dinastie e secondo il gusto di altri committenti. E per quanto non mancassero dei Barberini tra i protettori degli artisti più giovani (vogliamo alludere al principe Maffeo, figlio di Taddeo[3]), un giudizio veritiero sul loro contributo all'arte del Seicento non può che fondarsi sul periodo della massima potenza, quello del pontificato di Urbano VIII[4].

[1] Gli arazzi sono ora dispersi; i cartoni si trovano a palazzo Barberini. Per la storia di queste opere vedi Adolf S. Cavallo, 1957, M. Calberg, 1959, Blunt e Cooke, 1960, p. 36, che propongono il nome di Ciro Ferri. Già in precedenza vi era stato un progetto di ricoprire le pareti del Salone con degli affreschi raffiguranti soggetti simili; Pastor, XIII, p. 969.

[2] Bibl. Vat., MSS. Barb. Lat. 6463, e molte altre raccolte.

[3] Bellori, 1942, p. 85.

[4] È evidente che in un esame tanto generale non posso non aver omesso molti importanti esempi del mecenatismo dei Barberini. Pagine molto utili si possono trovare nel Baglione, pp. 177-83, e nel Pastor, XIII, pp. 903-1000.

VIII.

Questo contributo non fu appariscente come quello di certi altri papi; Roma non subì trasformazioni sostanziali ad opera di Urbano VIII. Nessuna nuova grande piazza è ricollegata al suo nome come invece accade per i suoi successori Innocenzo X e Alessandro VII, e tuttavia l'eredità dei Barberini fu molto più importante di quella di qualsiasi altra dinastia del secolo, giacché furono le loro scelte artistiche a determinare lo stile sotto la cui influenza prenderanno vita gli edifici e le decorazioni avvenire. Per quanto non si possa dire che il Bernini e Pietro da Cortona siano stati originalmente « scoperti » dai Barberini, è ben vero infatti che da questi ultimi essi ebbero le loro prime grandi possibilità di esprimersi, e nessun altro artista apparve a Roma altrettanto degno, fatta eccezione per il singolare ed originalissimo Borromini. Il loro maggior contributo alle arti consisté appunto nell'intuizione della grandezza di questi uomini e nell'aiuto dato ad essi nelle loro più ambiziose imprese. La facilità con cui fu abbandonato il Camassei, non appena cominciarono ad apparirne i limiti, e viceversa la tenacia con cui fu trattenuto il Bernini anche quando questi minacciava di rimaner sopraffatto dalle conseguenze dei propri errori tecnici, dimostrano a chiare lettere quanto fosse sicuro nei Barberini il senso dei valori.

Il Bernini fu il genio dell'età: la sua autoritaria personalità predominò in tutte le arti, e ad essa si deve se il Borromini fu relativamente trascurato, sino alla fine del regno di Urbano, per quanto i Barberini non mancassero in diverse occasioni, di ammirarne l'ingegno[1]. Raramente la relazione tra un artista e i suoi committenti è stata altrettanto fruttuosa, per tutto ciò che Maffeo Barberini e il Bernini avevano in comune: una notevole, vasta cultura, un profondo rispetto per il passato, un misto di vero sentimento religioso e di pomposa ostentazione, e, soprattutto, una tenacissima ambizione. Tale intimità permise al Bernini di dare libero corso al suo ingegno, pur non cimentandosi, durante il regno di Urbano VIII, nell'indagine introspettiva e mistica che costituirà la caratteristica di alcune sculture più tarde. Paragonata al legame che aveva unito quei due tragici colossi ch'erano stati Giulio II

[1] Si consideri, ad esempio, la parte avuta dal cardinale Francesco Barberini nella costruzione di San Carlino alle Quattro Fontane; Pollak, 1927, I, p. 45.

e Michelangelo, la loro fu molto più tranquilla e sostanzialmente libera da ogni tensione; entrambi erano molto più elastici nell'accettare i compromessi della loro età e ad entrambi non ripugnavano le lusinghe del vivere mondano.

Pur avendo perso, durante il regno di Urbano VIII, prestigio e importanza, in quegli anni il papato (per l'ultima volta) dimostrò di essere una potenza internazionale. La fine della guerra dei Trent'anni e l'arroganza francese dovevano presto far cambiare le cose. Nel frattempo l'arte cortigiana raggiungeva l'apice della grandiosità e dell'adulazione. Ci si serviva di immagini sacre per sostenere diritti mondani, e si inventavano nuove tecniche illusionistiche per sbalordire l'osservatore. Ma, al di là dell'apparenza ottimistica e florida che da esso promana, v'è forse una certa dose d'isterismo nel soffitto di Pietro da Cortona di palazzo Barberini. Certamente nessun papa in seguito andò tanto lontano nella glorificazione di se stesso, mentre l'esempio fu seguito dal re di Francia, il cui artista, Le Brun, adottò una versione modificata del barocco di Pietro per dar vita ad un'analoga visione.

Anche da un punto di vista puramente artistico, la caratteristica più significativa dei Barberini e del loro circolo era il gran pregio in cui era tenuta la cultura. Studiosi ed eruditi d'ogni genere trovavano accoglienza alle loro corti e venivano messi in contatto coi pittori, dando così inizio ad un'arte di grande sottigliezza intellettuale e facendo sorgere teorie che eserciteranno una grande influenza in seguito. Tuttavia il periodo è caratterizzato da una notevole libertà da ogni dogmatismo e da una grande varietà d'influssi, pur entro limiti ben precisi, che fu cosa ben diversa dai confusi sperimentalismi degli anni precedenti e dal gusto generalmente disordinato ed eclettico del Borghese e dei suoi amici. I Barberini erano molto più coerenti nelle loro idee, ma grazie al nepotismo di Urbano e alla contemporanea presenza nella famiglia di individualità forti ed autonome, poterono venire alla luce tendenze contrastanti, come risulta evidente per esempio dall'appoggio dato dai cardinali Francesco ed Antonio rispettivamente a un Pietro da Cortona e ad un Sacchi. Quando Urbano VIII morì tutti si resero conto che tale situazione ideale non si sarebbe mai più ripetuta.

Capitolo terzo

GLI ORDINI RELIGIOSI

I.

Sempre più ricche ed influenti divennero nel corso del XVII secolo le organizzazioni religiose costituitesi nell'ambito della Chiesa per promuovere gli scopi della Controriforma. Particolarmente importanti nella gerarchia ecclesiastica erano i Gesuiti, gli Oratoriani e i Teatini; le loro chiese venivano ingrandite, ricostruite, decorate e imitate, mentre gli artisti facevano a gara per averne incarichi e commissioni. Verso il 1700 le chiese madri di queste istituzioni erano le più ricche di Roma, e da allora esse sono sempre apparse ai viaggiatori come vere e proprie esemplificazioni di quello stile barocco che, se ne deduce, questi Ordini deliberatamente impiegavano come strumento di propaganda[1]. L'accusa, più tardi ripetuta sino alla nausea, fu lanciata per la prima volta da un viaggiatore inglese nel 1620[2]. «Ed ora», scriveva Grey Brydges, quinto lord Chandos, nel suo *Discourse of Rome*, «è la volta dei Collegi, delle Chiese e delle case religiose, tra cui maggior fama hanno quelle dei Gesuiti; nella loro chiesa principale giace sepolto il fondatore Ignazio, e qui si può vedere la sua tomba... In tal luogo son state messe in opera tutte le possibili invenzioni atte ad ammaliare il cuore e la ragione degli uomini: la magni-

[1] Per l'intera questione dei rapporti tra i Gesuiti e le arti vedi Galassi Paluzzi, il quale, comunque, ignora il libro cui si fa cenno nella nota successiva, e così pure altri brani dello stesso tenore antecedenti al XIX secolo.

[2] [Grey Brydges, 5° Lord Chandos]: *Horae Subsecivae*, pp. 386 ss.

«In the next place the present Colledges, Churches and religious Houses come in turne, in which of late years, those of the Jesuits be of principall reputation where in their chiefe Church lyes buried their founder Ignatius, and his tombe is there to be seene.

... Wherein is inserted all possible inventions, to catch mens affections, and to ravish their understanding: as first, the gloriousness of their Altars, infinit number of images, priestly ornaments, and the divers actions they use in that service; besides the most excellent and exquisite Musicke of the world, that surprises our eares. So that whatsoever can be imagined, to expresse either Solemnitie, or Devotion, is by them used».

ficenza degli altari, il numero infinito di immagini, i paramenti dei sacerdoti e i diversi atti rituali da essi compiuti. Infine, a coronamento dell'insieme, sorprende le nostre orecchie la più bella ed armoniosa musica del mondo. Cosicché qualunque strattagemma, purché permetta d'esprimere un senso di solennità o di devozione, viene impiegato dai Gesuiti ».

Questo passo, pur non del tutto menzognero, è piuttosto un omaggio alle leali convinzioni protestanti del Brydges che non una prova di effettiva comprensione della realtà; giacché in effetti l'attività artistica dei Gesuiti e degli altri Ordini fu notevolmente circoscritta da una serie di eventi complessi, in ogni caso molto più di quanto non appaia a prima vista.

In primo luogo, fu proprio l'importanza da essi assunta a por fine a molti degli orientamenti individuali che avevano dato un contributo alla vita spirituale ed intellettuale di Roma. Dapprincipio essi si erano trovati in certo qual modo isolati, impegnati com'erano non solo a combattere gli eretici, ma anche a vincere le resistenze di alcuni tra i membri più mondani della corte papale, e talvolta degli stessi pontefici. Si trattava in genere di gruppi relativamente piccoli di devoti, i quali, raccolti intorno alla figura di un santo o comunque di una guida spirituale, diffondevano idee spesso accolte con sospetto dalla gerarchia, riuscendo però ad infondere nell'animo dei seguaci un gran fervore di fede che talvolta dava frutti anche in altri campi. Per esempio si è voluto dire che l'anticonformismo della pittura d'argomento religioso di un Caravaggio abbia trovato un certo incoraggiamento negli Oratoriani[1]. Col passar degli anni per altro la situazione mutò. Ancor prima di venire a Roma nel 1600, Guido Bentivoglio era stato consigliato di mettersi in contatto con gli Oratoriani, considerati tra i membri più influenti del clero[2]; Paolo V era amico dei Gesuiti; da questi erano stati educati Gregorio XV e suo nipote, e uno degli atti di maggior importanza di tale papa fu il decreto di canonizzazione dei due grandi Gesuiti, Ignazio e Francesco Saverio, e del fondatore dell'Ordine degli Oratoriani, Filippo Neri (in tale occasione si organizzarono splendide cerimonie e si diede incarico a Van Dyck, presente a Roma in quel

[1] Friedlaender, p. 123, e l'energico, se pur non necessariamente definitivo, rifiuto di tale opinione da parte di G. Cozzi, 1961, pp. 36 ss.

[2] Bentivoglio, 1807, p. 48.

periodo, di raffigurare i due Gesuiti)[1]. Anche Urbano VIII seguì questa politica, affrettandosi a pubblicare la bolla di canonizzazione e mostrando sempre, durante il suo regno, grande simpatia per gli Ordini, specialmente per quello dei Gesuiti. Nel 1639 e nel 1640 si recò in visita nella chiesa del Gesù, in occasione delle celebrazioni che si tenevano per il centenario dell'approvazione dello statuto dell'Ordine, e il nipote Antonio, particolare benefattore della Compagnia, fece tramandare il ricordo di una di queste visite in un dipinto di Andrea Sacchi[2]. Nessuna meraviglia, quindi, se la *Imago primi saeculi*, il magnifico volume pubblicato dai Gesuiti di Anversa per celebrare il centenario, sbalordì il mondo per l'audacia dell'autocompiacimento in esso contenuto.

I Gesuiti (e gli altri Ordini religiosi) vennero così a trovarsi talmente connessi al tessuto vivo della società da non poter costituire una fonte di idee distinta e particolare, fosse questa o meno la loro intenzione; la loro influenza nel campo artistico è presente dovunque, il che vale a dire in nessun posto. Fu un gesuita, padre Ottonelli, ad appoggiare Pietro da Cortona presso i Barberini in occasione della decorazione del loro palazzo, e a scrivere più tardi, in collaborazione con l'artista, un trattato sottilmente casistico sul valore di persuasione della pittura[3]. E fu un altro gesuita, Gian Paolo Oliva, a divenire uno degli amici più intimi ed influenti del Bernini. E tuttavia i Gesuiti dovettero aspettare decenni prima di essere in grado di far adeguatamente decorare le loro stesse chiese, giacché, e il fatto appare abbastanza curioso, ai loro successi, manifestatisi in ogni campo, per lungo tempo si accompagnò un'estrema povertà di mezzi, costringendoli a dipendere totalmente dalla volontà e dall'aiuto delle potenti famiglie che reggevano le sorti di Roma. Il modo stesso in cui si atteggiava la protezione alle arti era determinato da queste famiglie, la superiorità delle

[1] *La Canonizzazione dei Santi Ignazio di Lojola e Francesco Saverio. Ricordi del terzo centenario*, Roma, 1923; vedi inoltre Redig de Campos, 1936.

D'altra parte Leo van Puyvelde, 1939, pp. 225 ss. attribuisce i due quadri nel Vaticano al Rubens, ed avanza l'ipotesi ch'essi siano stati dipinti nel 1608 allorché era in corso la discussione sulla beatificazione dei due santi. Mancano nel modo più assoluto le testimonianze documentarie a sostegno di tale supposizione, ed anzi c'è ragione di credere ch'essa sia intrinsecamente improbabile.

[2] Pastor, XIII, pp. 610-11. Il quadro si trova ora nella Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

[3] Odomenigio Lelonotti da Fanano e Britio Prenetteri [Gio. Dom. Ottonelli e Pietro da Cortona]: *Trattato*.

quali era garantita anche dalla legge oltre che dal denaro. Verso la metà del Cinquecento, infatti, in un tentativo di incoraggiare la ricostruzione di Roma, era stato concesso all'aristocrazia ricca il diritto di espropriare i vicini che si opponessero ai loro propositi urbanistici, senza riguardi nemmeno nei confronti degli edifici appartenenti ad istituzioni religiose[1]. L'attività artistica degli Ordini risentì profondamente di questa tendenza, e le loro chiese possono essere studiate proprio alla luce del contrasto dialettico che ne derivò: dalla convivenza, cioè, talvolta ostile e talvolta pacifica, di due diversi tipi di committenti, di cui uno era fornito di quell'autorità spirituale che proveniva dall'avere come fondatore un santo, mentre l'altro aveva dalla sua la potenza del denaro.

Ma c'è anche un altro fattore da considerare: il limitato numero di artisti di reale valore. Il mecenatismo dei papi e dei loro cortigiani tendeva a soddisfare per lo più interessi strettamente personali, mostrando in genere di trascurare la scomoda autonomia delle chiese appartenenti ad Ordini religiosi, e finché durò tale stato di cose, ben poche erano le occasioni che si offrivano ai maggiori artisti di lavorare in altri luoghi che non fossero San Pietro, il palazzo di famiglia o la chiesa titolare. Così, durante il pontificato di Urbano VIII, per esempio, né il Bernini né Pietro da Cortona lasciarono particolari tracce della loro opera nella chiesa del Gesù, per quanto entrambi fossero in stretti rapporti con i Gesuiti. Solamente quando quella ricchissima sorgente venne temporaneamente a disseccarsi, gli Ordini religiosi, e in special modo i Gesuiti, poterono attirare a sé artisti di grande ingegno. Ed anche allora veniva unanimemente riconosciuto il diritto di precedenza dei laici: ancora alla fine del secolo la duchessa di Savoia, ansiosa di servirsi dell'opera di Ciro Ferri per un certo lavoro, scriveva che gli impegni ch'egli avrebbe dovuto rompere « erano solamente con monache; quindi essa non li credeva di natura tale da impedirlo a recarsi a Torino »[2].

In tal modo la decorazione della chiesa del Gesù, di Sant'Ignazio, di Sant'Andrea della Valle, della Chiesa Nuova e delle altre chiese appartenenti ai principali Ordini religiosi, dipendeva da una sintesi di forze contrastanti il cui reciproco equilibrio variò notevolmente in

[1] Delumeau, pp. 238-41.
[2] Claretta, 1893, p. 33.

diversi periodi del secolo. Il problema può essere compreso se tali chiese vengono studiate prima, durante, e, soprattutto, dopo il pontificato di Urbano VIII.

II.

La chiesa del Gesù, la principale dell'Ordine, fu costruita per i Gesuiti dal più potente tra i cardinali del Cinquecento, Alessandro Farnese[1]. Sulle prime l'assunzione di tale responsabilità da parte di questi (1568) era parsa un dono del cielo, ma ben presto se ne resero palesi i numerosi svantaggi. Il cardinale considerava la nuova chiesa come una sua proprietà privata (si diceva comunemente, con una frase che dice molto sulla confusione spirituale di un prelato del Rinascimento sopravvissuto in epoca di Controriforma, ch'egli possedeva le tre cose più belle di Roma: il suo palazzo di famiglia, sua figlia Clelia e la chiesa del Gesù), e non si curava minimamente dei desideri dei Gesuiti, servendosi del suo architetto (il Vignola) e dei suoi pittori preferiti. Tutto ciò non rivestiva grande importanza finché egli era vivo, dato che i suoi progetti non mancavano della grandiosità desiderata dai Gesuiti. Il Farnese infatti aveva dato incarico a Girolamo Muziano di dipingere la *Circoncisione* per l'altar maggiore; contemporaneamente Giovanni de' Vecchi iniziava gli affreschi sui pennacchi della cupola « molto ricchi, con vari ornamenti e putti », mentre venivano stesi i progetti per ricoprire di mosaici l'abside[2]. Ma gli effetti della sua morte, avvenuta nel 1589, quando la decorazione era appena agli inizi, furono disastrosi. Non solo i lavori vennero immediatamente interrotti, ma, dato che il Farnese aveva riservato l'addobbo della tribuna e dell'altar maggiore esclusivamente alla sua famiglia, non si poteva far nulla senza il permesso degli eredi. Costoro disgraziatamente mostrarono di disinteressarsi della cosa nel modo più assoluto, e per alcuni decenni i Gesuiti, malgrado reiterati sforzi, furono incapaci di far proseguire i lavori di decorazione, vedendosi così costretti a dedicarsi alle cappelle laterali.

Queste cappelle esercitavano un grande fascino sulle pie dame

[1] Per una storia completa della chiesa vedi Pecchiai, 1952.
[2] Per il contratto con il Muziano vedi Ugo da Como, p. 186; per gli affreschi di Giovanni de' Vecchi vedi Baglione, p. 128; per i mosaici progettati dal cardinale Farnese vedi MSS. negli Archivi dei Gesuiti, Borgo Santo Spirito: Rom. 143, f. 251.

appartenenti a quelle antiche famiglie aristocratiche di Roma, come gli Orsini, i Caetani e i Mellini, che stavano ormai soccombendo, per prosperità e importanza politica, di fronte alla categoria di nuovi ricchi venutasi a creare nell'ambito della corte pontificia. Alcune di queste introdussero nella chiesa i loro artisti preferiti, uomini quali Scipione Pulzone, Agostino Ciampelli e Federigo Zuccari; altre, invece, si limitarono a pagare per la struttura principale della cappella, lasciando il compito della decorazione ai Gesuiti. Date le scarse risorse economiche, fu giocoforza per la Compagnia ridurre le spese, e impiegare come principale pittore uno dei suoi stessi membri, padre Valeriano, la cui rozza goffaggine solo con molta benevolenza può essere interpretata come misteriosa potenza[1]. Allorché poi i Gesuiti si spingevano al di là delle loro file per affidare incarichi a pittori affermati, veniva pericolosamente in luce la loro debolezza finanziaria. Ben cinque anni dopo aver eseguito un dipinto raffigurante *La Resurrezione*, Giovanni Baglione si vide costretto a far le sue lamentele al papa dato che i padri gesuiti non lo avevano ancora pagato del tutto, rimandandolo ogni volta indietro con « buone parole, che sarìa stato sodisfatto, scusandosi che per all'hora non havevano comodità ».

In tali circostanze non desta sorpresa il fatto che in questa prima fase la decorazione della chiesa del Gesù, lungi dal riflettere un qualsivoglia progetto preparato dai Gesuiti, fosse portata avanti senza alcun ordine e con la più grande difficoltà. Se un visitatore attento avesse visto la chiesa verso il 1623 (o anche verso il 1663), avrebbe sì notato una certa ricchezza nell'abbondanza di marmi policromi, ma anche un'atmosfera profondamente sorpassata negli affreschi (incompleti) e nelle pale d'altare[2]. Non uno degli artisti bolognesi che tanto avevano contribuito a trasformare la decorazione delle chiese agli inizi del secolo era qui rappresentato. Malgrado la sua grandiosità, che tanta impressione aveva fatto ad un inesperto viaggiatore inglese, l'effetto generale doveva essere alquanto squallido.

Ma la chiesa del Gesù, sorta per soddisfare al pubblico culto, non era naturalmente l'unico tempio dei Gesuiti. Essi s'interessavano capillarmente dell'ammaestramento dei novizi, molti dei quali venivano

[1] Vedi la brillante interpretazione dello stile del Valeriano fornita dallo Zeri, 1957, e la recensione di chi scrive, 1958, p. 396.

[2] Vedi il quadro di Sacchi e la descrizione del 1650 in Pecchiai, p. 104.

poi mandati all'estero ad espletare missioni spesso assai pericolose, e appunto da un'intenzione pedagogica sorse, nell'antico tempio cristiano di Santo Stefano Rotondo, assegnato alla Compagnia da Gregorio XIII[1], quello che si può chiamare uno stile essenzialmente Gesuita. La chiesa fu affidata al Collegio Germanico, il cui rettore ordinò a Nicola Circignani delle Pomarance una serie di affreschi con soggetti straordinariamente crudeli, ad illustrazione del martirio di antichi santi cristiani, risalenti in gran parte al tardo impero romano. Tali affreschi erano dipinti con deliberata, grande ricchezza di particolari (abbastanza curioso è che si veda qui, pur in queste scene cruente, un'ultima, debole risonanza dello stile tipico del pieno Rinascimento veneziano); ad ogni affresco era unita la spiegazione della tortura raffigurata, e i Gesuiti non andavano esenti da un certo orgoglio per queste innovazioni di contenuto e di stile[2].

Infatti essi decisero di adottarli anche nella terza chiesa di cui entrarono in possesso a Roma. Si trattava anche in questo caso di un antico edificio cristiano, San Vitale, consegnato alla Compagnia da Clemente VIII[3]. Direttore dei lavori di decorazione era il pittore gesuita Giovanni Battista Fiammeri, che agiva però sotto continuo controllo del generale, Claudio Acquaviva, che s'interessava personalmente del progetto, non trattenendosi anzi dal dare suggerimenti specifici[4]. Ancora una volta i soggetti riguardano quasi esclusivamente scene di tortura, ma durante la generazione trascorsa dal tempo della decorazione di Santo Stefano Rotondo, l'atmosfera si era talmente rarefatta che non è facile a prima vista riconoscere i soggetti degli affreschi. Si ha piuttosto l'impressione di trovarsi davanti a paesaggi idillici e pastorali (nell'Ottocento si fece a tal riguardo il nome di Gaspard Poussin), e solamente dopo aver esaminato con grande attenzione

[1] Armellini, I, p. 160.

[2] Archivi dei Gesuiti, MSS. Rom. 185, f. 25: *Necrologio del P. Michele Lauretano, scritto dal P. Fabio de Fabiis, 16 Agosto 1610*. « Fu il primo che io sappia che cominciasse a far dipingere nelle chiese li Martirii patiti da S.ti Martiri per la confessione di Christo, con le sue note che dichiarono le persone et le qualità de' tormenti, come si vede in S.to Stefano Rotondo; et dopo fù seguitato et imitato da molti altri».

Un'anonima vita latina del medesimo rettore (*ibid.*, Rom. 188, I, ff. 81-82) dice che la pratica da lui inaugurata fu seguita in altre chiese della Compagnia.

[3] Huetter e Golzio.

[4] Vedi l'interessante lettera dell'Acquaviva al Fiammeri datata 22 agosto 1599, pubblicata dal Pirri, 1952, p. 40.

affreschi e relative iscrizioni ci si accorge che inchiodato ad un albero c'è un martire, e che in una valle poco discosta, semicelato dalle colline, s'intravede un soldato sottoposto alle torture più raffinate. Solo nel coro i pittori furono incoraggiati a liberarsi di ogni riservatezza: qui viene spiegata, con il freddo, quasi clinico spirito di osservazione che deriva da una certa familiarità con simili spettacoli, la tecnica migliore per fare a pezzi un uomo.

In pratica, perciò, il contributo offerto dai Gesuiti alle arti era alquanto limitato, se pur inquietante, e ciò era dovuto in gran parte alla loro cronica ed angosciosa mancanza di fondi. La decorazione di San Vitale (e così quella di un'altra piccola chiesa, Sant'Andrea al Quirinale[1]) minacciava continuamente di dovere essere sospesa per questa ragione, e la corrispondenza del generale Acquaviva spesso riguarda il problema urgente di trovare denaro: gioielli da vendere, doni da sollecitare, e così via[2]. Ma anche l'austerità cui erano costretti ad attenersi poteva, all'occorrenza, tornare utile. Nel 1611 il gesuita francese Louis Richeôme scrisse un libro, dedicato al generale Acquaviva, sui dipinti di San Vitale e di Sant'Andrea[3]. Egli sosteneva che il lusso eccessivo non ha valore, e che a nulla servono i pilastri, le colonne e gli altari di finto-marmo coi quali la compagnia aveva pateticamente tentato di abbellire le sue chiese. « Car les ordonnances du tableau, ces colonnes Ioniques, couronnées de volutes; ces pilastres, ces corniches et pedestals, & autres peintures, & reliefs, ornements d'architecture ne touchent point votre devotion ... ». L'attenzione deve concentrarsi esclusivamente sul soggetto degli affreschi, che vanno letti come fossero sermoni, di questi anche più efficaci, dato che la pittura resta mentre *verba volant*. Ma quella del Richeôme era un'ultima, solitaria voce sopravvissuta dai giorni più severi della Controriforma, più valida come giustificazione di una non desiderata semplicità che non come proclamazione di una dottrina che avesse qualche probabilità d'essere seguita nella più prospera ed accomodante età di Urbano VIII.

Durante i primi vent'anni del XVII secolo molto più importante di quello dei Gesuiti fu il contributo dato alle arti dagli Oratoriani[1]. Sia nella scelta degli artisti che negli spunti e nelle ispirazioni ch'essi loro suggerivano, vi era una tale raffinatezza e spirito esaltante, che per lungo tempo gli Oratoriani si imposero come veri pionieri tra gli ordini religiosi della Controriforma. Il che non è del tutto sorprendente: mentre i Gesuiti, malgrado la loro insistenza su immagini di grande potenza visiva posta al servizio della devozione, non mostrarono mai nessuna particolare finezza di gusto, al contrario San Filippo Neri era un uomo di profonda sensibilità estetica che si esprimeva in un grande amore per la pittura e per la musica. Egli naturalmente finì con l'attrarre a sé molti degli ingegni migliori del tempo, e s'interessò personalmente con vivo entusiasmo alla decorazione della sua chiesa, la cui costruzione, per di più, ebbe luogo in circostanze molto diverse da quelle in cui era sorta la chiesa del Gesù.

Nel 1575 papa Gregorio XIII assegnò agli Oratoriani Santa Maria della Vallicella, che si trovava proprio nel cuore della Roma più elegante e raffinata. Ma apparve subito chiaro che l'edificio era troppo piccolo, e si pensò di distruggerlo per sostituirlo con una costruzione più grande dello stesso nome, nota però più comunemente come Chiesa Nuova. I primi biografi di San Filippo si compiacciono di raccontare come il santo, con la sua illimitata fiducia nella provvidenza divina, ordinasse la distruzione della vecchia chiesa senza avere la minima idea di come si sarebbe procurato il denaro per erigere quella nuova; e come questa fede venisse ricompensata dai romani, sia ricchi che poveri, che lo sommersero di generosi contributi. Non del tutto rispondente a verità è questo edificante racconto, dato che non mancarono gravi difficoltà finanziarie, per di più aggravate dall'ostilità del cardinale Farnese, che temeva di veder sorgere un edificio in grado di rivaleggiare con la « sua » chiesa del Gesù, e tuttavia mette in luce una caratteristica molto significativa della nuova chiesa: essa non dipendeva per la sua costruzione e decorazione interamente dalla volontà di un solo potente protettore. San Filippo stesso lavorava in stretta collaborazione con l'architetto scelto dagli Oratoriani, Matteo di Città di Castello, e l'edificio fu eretto avendo presente, nelle sue linee generali, la chiesa del Gesù. La prima pietra venne gettata nel 1575

[1] Per la storia di tale decorazione che venne distrutta per far posto alla chiesa del Bernini vedi quanto scrive tra il 1606 e il 1612 negli Archivi dei Gesuiti P. Ottavio Novaroli: *Historia Domus Professae Romae*; Rom. 162, ff. 2-184.

[2] *Ibid.*, MSS. Med. 22, f. 143[2].

[3] Richeôme, p. 21. Occorre por mente al fatto che tali chiese erano destinate ai novizi gesuiti, e non ai fedeli.

[1] Ho tratto questi brevi cenni sulle origini della Chiesa Nuova da due opere molto ben documentate, che spesso si ricollegano alle fonti prime ed originali: Strong, e Ponnelle e Bordet.

da Alessandro de' Medici, arcivescovo di Firenze ed ambasciatore del granduca, e sulle prime i lavori procedettero rapidamente. Tuttavia sopravvennero presto le solite difficoltà economiche, e gli Oratoriani si videro così costretti a ricorrere ad un finanziatore, il cardinale Pier Donato Cesi. Questi era sotto l'influenza del Farnese; come lui aveva un grande amore per l'arte e per il fasto, e molti dei suoi progetti si ispiravano a quelli del più anziano ed influente cardinale. Perciò, quando accettò di sobbarcarsi le spese per il completamento della Chiesa Nuova, mise subito in chiaro ch'egli intendeva usufruire degli stessi diritti di cui godeva il cardinale Farnese nella chiesa del Gesù. Così anche il suo stemma sarebbe stato esposto nella chiesa, mentre lui e la sua famiglia avrebbero goduto di una posizione di privilegio negli affari della Congregazione. Le sue condizioni vennero accettate, ma egli poco interferì nella costruzione dell'edificio e, qualche anno dopo la sua morte, avvenuta nel 1586, fu il fratello Angelo, vescovo di Todi, a continuarne l'opera.

Gli Oratoriani poterono così occuparsi direttamente della Chiesa Nuova. Martino Longhi il Vecchio sostituì Matteo di Castello come architetto, e verso il 1590 la struttura principale poteva dirsi completa, per quanto la facciata di Fausto Rughesi non venisse eretta che sedici anni dopo. San Filippo volle che le pareti e la volta fossero lasciate grezze, senza decorazione a stucco, non è ben chiaro se per una ragione estetica o per economia. Il tempio era in gran parte dedicato al culto della Vergine: ai misteri le cappelle, alla Natività l'altar maggiore, alla Presentazione e all'Incoronazione gli altari dei transetti.

Nel 1582, molto tempo prima del completamento della chiesa, gli Oratoriani avevano dato incarico a Federico Barocci, ad Urbino, di dipingere una pala d'altare da porre nella cappella della Visitazione. La tenera, femminea e quasi morbida delicatezza di tocco di questo dipinto, che giunse a Roma quattro anni dopo, esercitava un fascino particolare sulla natura mistica di San Filippo. Si racconta come una volta egli sedesse su di una piccola sedia ad ammirare l'opera, lasciandosene trasportare in una dolce estasi, e come poi, risvegliandosi il lato pratico del suo carattere, mandasse via in malo modo alcune donne che s'erano fermate a fissarlo, cercando con tutti i mezzi di nascondere gli effetti prodotti su di lui da quella contemplazione. Non sorprende perciò che gli Oratoriani desiderassero avere altre opere dello stesso artista: fallito il tentativo di avere da questi una pala

d'altare raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, riuscirono però a ordinargli una *Presentazione di Gesù al Tempio*. Di una speciale popolarità godeva pure, presso la Congregazione, il Pomarancio, il quale, oltre ad una pala d'altare raffigurante Santa Domitilla (colta in una espressione rapita, gli occhi al cielo e la bocca semiaperta, tra i santi Nereo ed Achilleo, nella omonima chiesa titolare del cardinale Baronio), aveva dipinto anche un ritratto di San Filippo.

Anche gli Oratoriani, comunque, come i Gesuiti, concessero a ricche famiglie di assumersi la responsabilità delle decorazioni di singole cappelle, e, di conseguenza, il carattere della chiesa ne risultò alterato, rendendoci difficile parlare di un gusto « oratoriano » ben definito. Molti dei nuovi benefattori erano fiorentini, come lo stesso San Filippo, del resto, e spesso di grande cultura, sicché talvolta poteva accadere che i dipinti delle cappelle fossero veramente di valore. Ma col loro intervento era sopraggiunta una nota nuova, di varietà, di ricchezza e di colore. Lo stesso fenomeno era accaduto molti anni prima per quanto riguardava le esecuzioni musicali per le quali tanto famosi erano gli Oratoriani. « Sono già alcuni anni », scriveva il compositore Giovanni Animuccia sin dal 1563, « che per consolazione di coloro che venivano all'Oratorio di S. Girolamo, io mandai fuori il primo libro delle *Laudi*; nelle quali attesi a serbare una certa semplicità che alle parole medesime, alla qualità di quel devoto luogo e al mio fine ch'era solo di eccitare la devozione parea si convenisse. Ma essendosi poi l'Oratorio suddetto per grazia di Dio venuto accrescendo con concorso di prelati e gentiluomini principalissimi, è parso anche a me conveniente di accrescere in questo secondo *Libro* le armonie e i concenti, variando la musica in diversi modi, facendola ora sopra parole latine, ora sopra volgari e ora con più numero di voci e ora con meno, e quando con rime d'una maniera e quando d'un'altra, intrigandomi il manco che ho potuto con le fughe e con le invenzioni per non oscurare l'intendimento delle parole; acciocché esse con la loro efficacia, aiutate dall'armonia, potessero penetrare più dolcemente il cuore di chi ascolta ». In altre parole, la presenza di « prelati e gentiluomini principalissimi » indusse l'artista ad alleggerire la sua austerità e a far affidamento su sistemi più amabili e variati per giungere al cuore dei suoi nuovi signori.

Questo intrinseco conflitto tra la Congregazione e la raffinata società che le si affollava intorno appare chiaro anche nella decorazione

della chiesa. Alessandro Vittrice, che nel 1601 aveva dato incarico al Caravaggio di dipingere per la sua cappella di famiglia una *Sepoltura di Cristo*, era nipote di uno dei più intimi amici di San Filippo, ed è perciò ammissibile che gli Oratoriani gradissero il dipinto. In ogni caso sembra che il Caravaggio si preoccupasse in modo particolare di rendere il soggetto in modo più ortodosso di quanto non fosse abituato a fare usualmente (non sono però state ancora del tutto chiarite le circostanze precise di tale commissione)[1]. Comunque, il modo con cui entrò nella chiesa il susseguente grande dipinto è chiaramente indicativo delle pressioni operanti sugli Oratoriani.

L'altar maggiore era stato originariamente dedicato alla Vergine, e il cardinale Angelo Cesi aveva promesso di provvedere alla decorazione. Verso il 1605, però, avvennero due fatti estremamente importanti[2]. Gli Oratoriani decisero a maggioranza, dopo molte discussioni, di porre sull'altar maggiore una « miracolosa » Madonna col Bambino, già venerata nella vecchia chiesa, mentre il denaro destinato alla decorazione dell'altare stesso finiva col venire assorbito da spese impreviste per la facciata. Nel 1606 moriva il cardinale Cesi, e in questo momento di crisi, in cui si trovavano a dover affrontare il disagio di una situazione ben nota ai Gesuiti, gli Oratoriani si videro porgere una mano amica da un ecclesiastico di grande influenza, monsignor Giacomo Serra. Questi s'interessava con particolare sollecitudine di un giovane pittore fiammingo, Pietro Paolo Rubens[3]. Se gli Oratoriani avessero voluto affidare al Rubens il compito di dipingere la pala d'altare, il Serra ne avrebbe coperto il costo sino alla somma di trecento scudi, lasciando ai padri solamente l'onere di pagare un premio. Data la situazione, l'offerta era molto allettante, ma gli Oratoriani l'accolsero con ogni circospezione: non avevano mai sentito parlare di questo artista, e ripugnava loro l'idea di affidare l'incarico principale per la loro chiesa ad un fiammingo quando vi erano tanti italiani a disposizione. Ma il Serra lasciò loro chiaramente intendere che, se non avessero accettato l'offerta, il suo denaro sarebbe finito altrove, sicché, con qualche riluttanza, i padri finirono con l'acconsentire, imponendo tuttavia condizioni rigorose: il Rubens doveva esibire de-

[1] Friedlaender, p. 187, e Cozzi, p. 51.
[2] Jaffé.
[3] Il Serra protesse anche il giovane Guercino; vedi Mahon, 1947, pp. 67-71.

gli esempi della sua pittura, anticipare il costo dell'opera ed infine dipingere esclusivamente quello che gli veniva detto: la Vergine col Bambino in alto, sei santi particolarmente venerati nella chiesa in basso. L'accordo non mancò neppure su questo punto, e il Rubens poté finalmente eseguire l'opera, con pieno gradimento degli Oratoriani. Egli stesso poi trovò che la luce era insoddisfacente, e persuase i padri ad accettare un progetto del tutto nuovo: un dipinto centrale con la Vergine miracolosa e il Bambino, e due laterali, ciascuno con tre dei sei santi. Tutti e tre i dipinti andavano eseguiti su lavagna, per evitare riflessi di luce.

Tutto fa credere che gli Oratoriani fossero soddisfatti dei risultati, mentre non si può dubitare che, come in precedenza per la musica, le pressioni dei « prelati e gentiluomini principalissimi » avessero completamente alterato la natura della loro chiesa. Il Rubens aveva senza dubbio seguito fedelmente le istruzioni, dategli, con ogni probabilità, dallo storico oratoriano cardinale Baronio, ma lo spirito del dipinto era solo suo, e lontanissimo dal Barocci e dal Caravaggio, malgrado egli nutrisse grande ammirazione per questi due artisti. Esso risplendeva del colore e della vitalità veneziana, ed irradiava un senso di esuberante pathos che più tardi doveva dimostrarsi di straordinaria importanza per la formazione del Bernini e di Pietro da Cortona. Così, in modo del tutto accidentale, la Chiesa Nuova divenne una delle culle dello stile barocco. Ma di un ordine che, nel breve giro di quindici anni, aveva potuto accogliere ed accettare capolavori così disparati come quelli del Barocci, di Caravaggio e del Rubens, per tacere delle opere di artisti minori, non si può davvero dire che avesse un proprio gusto individuale ed inconfondibile. E poco dopo Guido Reni, Alessandro Algardi ed altri ancora contribuirono ad elevare il prestigio della chiesa, dimostrando una volta di più quali ne fossero in realtà i responsabili.

I Teatini avevano fama di tanta austerità che la parola stessa si diffuse come sinonimo di particolare gravità[1]. Anch'essi dovettero sperimentare i vantaggi e svantaggi dell'aiuto di un signore, nella costruzione e nella decorazione della loro chiesa[2]. Nel 1582 un legato di donna Costanza Piccolomini d'Aragona li rese proprietari di un

[1] Cozzi, p. 46, e Ponnelle e Bordet, p. 343.
[2] Ortolani, e, soprattutto, Hibbard, 1961, pp. 289-318.

palazzo al centro di Roma e della contigua piccola chiesa di San Sebastiano, e li obbligò a fondare una chiesa dedicata a Sant'Andrea, il santo patrono di Amalfi, di cui donna Costanza era stata duchessa. Poco dopo il napoletano cardinale Gesualdo accettò di costruire per loro una nuova, grande chiesa, pretendendo però, come aveva fatto il cardinale Farnese per la chiesa del Gesù, che venisse concessa ai suoi architetti, prima a Giacomo della Porta e poi a Pietro Paolo Olivieri, la più completa autorità nei confronti dell'uomo al quale i Teatini stessi avevano affidato l'incarico. Alla morte del Gesualdo, nel 1603, vi fu la solita, prevedibile interruzione nei lavori, con la chiesa, che avrebbe dovuto divenire « una delle più magnifiche che si veggano », ben lungi dall'essere completa. Infine nel 1608 il cardinale Peretti-Montalto, noncurante del consiglio di non proseguire i lavori di un edificio iniziato da altri, prese in mano la cosa, garantendo la grossa somma di 160000 scudi d'oro. Egli chiamò a sé il miglior architetto di Roma, Carlo Maderno, e i lavori poterono così procedere abbastanza rapidamente, tanto da permettere al giovane ed ambizioso Maffeo Barberini di dar corso, l'anno seguente, ai progetti per la sua tomba di famiglia, presto seguito da numerosi altri fiorentini, « et ciascuno si sforza farle [le cappelle] più bella dell'altro, attalché sarà la più bella chiesa di Roma »[1].

Il cardinale Montalto, com'era consuetudine in simili circostanze, si era riservato le decorazioni più importanti, ed anch'egli aveva progetti grandiosi. Verso il 1616 promise a Giovanni Lanfranco, che allora lavorava per lui in altra sede, di affidargli a suo tempo l'intera tribuna e la cupola: di gran lunga la più grande commissione del genere che fosse mai stata data ad un solo artista. Moriva però nel 1621 papa Paolo V, e gli succedeva Gregorio XV, il cui nipote, cardinale Ludovisi, era particolare estimatore del Domenichino. Questo artista, al quale non poco dispiaceva perdere un'occasione così bella, chiese al Ludovisi di subentrare al Lanfranco nell'incarico. Il Ludovisi non godeva di alcun particolare diritto nella chiesa, ma, come brevemente fa notare il Passeri, disponeva dell'irresistibile prestigio che gli derivava dalla sua posizione di nipote del pontefice, e se ne servì nei confronti del Montalto[2]. La pressione fu, come prevedibile, determinante, e il lavoro toccò al Domenichino. Tuttavia il Montalto, in un ultimo tentativo di riaffermare i suoi diritti, si sforzò di far avere al Lanfranco per lo meno la cupola. Nonostante l'irragionevole collera del Domenichino, il compromesso fu accettato, e i due artisti, da questo momento acerrimi nemici, si divisero la commissione. I Teatini, c'è appena bisogno di dirlo, non entrarono minimamente in queste decisioni.

[1] *Avviso* del 30 aprile 1608, citato da Orbaan, 1920, pp. 107-8.
[2] Passeri, pp. 45 e 148.

Pur nata con tanto travaglio, la decorazione di Sant'Andrea della Valle costituì di gran lunga la più grande opera barocca mai eseguita sino a quel momento. La cupola del Lanfranco, completata nel 1627[1], fu la prima del genere dopo quella del Correggio a Parma, che la precede di oltre un secolo, e si pose come modello per gli artisti dei cento anni successivi. La luce irradia dal centro, dov'è il Cristo; scaturisce dal lucernario e si diffonde gradualmente su tutta la superficie, intorno alla quale elevano inni di lode i cori di santi, martiri, profeti, apostoli e cherubini. Fissa questa luce in atteggiamento estatico la Vergine, che l'accoglie in sé con le braccia aperte, nello stesso tempo indicando con gesto espressivo i personaggi che le stanno a lato, Sant'Andrea che garantisce per San Gaetano, fondatore dell'Ordine teatino, e San Pietro con Sant'Andrea Avellino, il teatino beatificato nel 1624.

Nel frattempo il Domenichino lavorava alla sua parte della commissione. Abbandonando la sua più classica maniera, dipinse sui pennacchi quattro monumentali figure di evangelisti, chiaramente ispirati a Michelangelo e pieni di potenziale energia, circondandoli di putti, di emblemi tradizionali e delle insegne del suo riluttante signore. Nell'abside raffigurò episodi tratti dalla vita di Sant'Andrea. Nel 1628, quando entrambi gli artisti avevano portato a termine il lavoro, Sant'Andrea della Valle era indubbiamente la più bella chiesa moderna di Roma, e i Teatini, pur senza il minimo sforzo da parte loro, potevano dire di avere nettamente distanziato sia Gesuiti che Oratoriani.

III.

Non privo d'ironia è il fatto che, malgrado tutta la benevolenza sbandierata verso i Gesuiti dai Barberini, si sia lasciato che fosse il maggior rivale e acerrimo nemico della famiglia a costruire una seconda,

[1] Pastor, XIII, p. 965, nota 3.

grande chiesa per la Compagnia. Il cardinale Ludovico Ludovisi era un giovane di grande intelligenza ed energia, e per soli due anni aveva goduto dei privilegi connessi alla figura di nipote del pontefice, servendosene però assai bene. Con le ricchezze riversate su di lui dallo zio Gregorio XV, si era reso signore di vaste proprietà a Roma e nei dintorni, aveva creato quella che probabilmente era la più bella collezione di sculture antiche mai vista in città, ed inoltre aveva esercitato con risultati splendidi il compito di protettore dei migliori artisti della natia Emilia, come si può vedere dall'affresco del Guercino raffigurante l'*Aurora*, sul soffitto del *casino* al Pincio, ch'egli aveva comprato dal cardinale del Monte. Dato che il papa era già vecchio e malato al tempo dell'elezione, il cardinale Ludovisi fu anche molto potente da un punto di vista politico, agendo in difesa degli interessi della Spagna. Nel conclave del 1623 che fece seguito alla morte dello zio, egli si adoperò in tutti i modi per impedire l'elezione di Maffeo Barberini, ma, una volta fallito il tentativo, dovette subirne le inevitabili conseguenze. Dopo una serie di controversie col nuovo papa, ad un certo punto ricevette l'ordine di ritornare al suo arcivescovado di Bologna sotto pena di esservi inviato a viva forza. Morì, a coronamento di una vita tormentata, all'età di soli 37 anni, nel 1632[1].

Nel 1626 il cardinale Ludovisi decise d'impiegare parte delle sue immense ricchezze nella costruzione di una nuova chiesa per i Gesuiti da dedicare a Sant'Ignazio. La sua devozione alla Compagnia risaliva agli anni di scuola, ed egli volle che l'edificio, per il quale versò subito 100000 scudi, «per ampiezza e bellezza fosse inferiore a pochi». Ma la sua prima mossa non fu fortunata; il progetto riguardava una area vicina al noviziato di Sant'Andrea, e il papa subito obbiettò che l'altezza del nuovo edificio gli avrebbe impedito la vista dal Quirinale. Il cardinale dovette in tal modo spostarne il luogo nei pressi del Collegio Romano, l'istituto dei Gesuiti nel centro di Roma[2]. D'allora in poi furono gli stessi Gesuiti a creargli delle difficoltà.

Le condizioni della Compagnia erano cambiate notevolmente rispetto ai tempi in cui essa aveva dovuto accettare supinamente le

[1] Pastor, XIII, p. 445. Per informazioni sulle sue raccolte vedi il Felici.

[2] *Vita e fatti di Ludovico, Card. Ludovisi d.o S. R. C. Vice cancel. Nepote di papa Greg. XV scritta da me Antonio Giunti Suo Servitore da Urbino*; Biblioteca Corsini, Roma, MSS. 39. D. 8.

disposizioni del potente cardinale Farnese, e lo stesso cardinale Ludovisi chiariva che la sua ammirazione per i Gesuiti era dovuta almeno in parte alla «potenza et autorità c'hanno quasi con tutti i Prencipi»[1]. Ora toccava a lui personalmente misurarsi con questo potere, per quanto la sua attività al riguardo risulti alquanto oscura dalle vaghe allusioni degli autori contemporanei. Tutte le fonti concordano nel dire che il cardinale Ludovisi bandì un concorso per la nomina dell'architetto, e che tra coloro che presentarono dei disegni era anche il Domenichino, suo particolare protetto: a questo punto comincia il mistero. Stranamente reticente è il Passeri, grande amico dell'artista[2]: «Domenico, tra gli altri, concorse alla ventura; ma Iddio sà qual fine gli sortì, e di questo è superfluo il parlarne». Molto più esplicito è, viceversa, il Bellori[3]. Egli dice che il Domenichino eseguì parecchi disegni per il cardinale Ludovisi, ma che in seguito andarono a trovarlo a casa alcuni Gesuiti «e gli dissero che non si affaticasse; perché volevano seguitare la forma della loro Chiesa del Giesù, come la prima, e la più bella, che era servita di esempio, e di modello all'altre Chiese: rispose Domenico che si contentassero di haver due modelli, e che egli haverebbe proposto il secondo; ma il tutto fù vano». Infine l'incarico fu dato al padre gesuita Orazio Grassi, privo di esperienza architettonica ma famoso per una controversia con Galileo. Una nota del XVIII secolo ci dice come il Domenichino si ritirasse irosamente dall'intera faccenda, allorché il Grassi combinò insieme i due disegni ch'egli aveva presentato e che erano stati fermamente censurati dai Gesuiti[4]. Le fonti di parte gesuita, viceversa, non fanno menzione del Domenichino, limitandosi a dire che fu il cardinale Ludovisi a scegliere il progetto del Grassi tra tutti quelli sottopostigli[5]. Evidentemente, le pressioni devono essere state molto forti. Per quanto il Ludovisi continuasse durante i pochi anni di vita che gli rimasero ad interessarsi della costruzione, insistendo anzi perché venisse nominata una commissione di architetti, tra i quali il pittore Domenichino e Carlo Maderno, con l'incarico di esaminare da

[1] *Ibid.*

[2] Passeri, pp. 66-7.

[3] Bellori, p. 350. Il Pope-Hennessy (1948, p. 121, N. 1741) pubblica un disegno del Domenichino che va posto con ogni probabilità in relazione con il suo progetto per Sant'Ignazio.

[4] Soprani, II, p. 10

[5] MS. di P. Girolamo Nappi (1584-1648) citato dal [Bricarelli], 1924.

vicino i progetti del Grassi, i fatti fanno supporre ch'egli non esercitasse nessun reale controllo, limitandosi la sua attività alla funzione di finanziatore: uno dei suoi ultimi atti prima di morire fu di lasciare alla Compagnia un'ulteriore somma di 100000 ducati[1].

I Gesuiti si erano tanto preoccupati di tenere nelle loro mani il controllo della situazione, allo scopo di riprodurre su scala maggiore gli elementi essenziali della chiesa del Gesù. Ma il nuovo edificio doveva servire agli studenti del Collegio Romano, e non al pubblico culto, per cui la decorazione delle cappelle laterali non aveva potuto essere affidata alle famiglie patrizie romane, sicché se ne erano assunto il compito i Gesuiti stessi. Stando così le cose, occorreva fare economia, e la Compagnia pensò bene di seguire la politica solita in simili circostanze, ricorrendo ad un suo stesso membro. Per l'occasione l'artista fu un giovane francese, Pierre de Lattre, di St. Omer, entrato nel noviziato di Sant'Andrea nel 1626[2]. Due anni dopo andava nel Collegio Romano, dove rimase sino alla morte avvenuta nel 1683. Dal suo necrologio apprendiamo che condusse una vita esemplare e che eseguì tutti i dipinti che a quell'epoca si potevano vedere nella chiesa e nella sacrestia di Sant'Ignazio. Il suo nome appare per la prima volta nei libri mastri nel 1638, ricorrendo poi ripetutamente per una dozzina d'anni. In questo periodo affrescò la volta della sacrestia, completò sei dipinti per le cappelle laterali ed eseguì illusionisticamente in pittura un finto altare sulla parete interna dell'abside. Da quel poco che è rimasto delle sue opere non è difficile capire ch'egli era artista del tutto insignificante.

Il cardinale Ludovisi era morto nel 1632, e, come di consueto in casi simili, gli eredi si mostrarono riluttanti a proseguire i lavori e a provvedere alle spese tuttora necessarie. Nel 1640, per altro, pur essendo ancora la chiesa senza volta, vi si poteva celebrare la prima messa, mentre ne restava escluso il pubblico ancora per dieci anni; anche allora, però, il tempio risultava incompiuto, e tale sarebbe rimasto, spoglio e nudo, per una intera generazione[3]. Una volta ancora i Gesuiti si vedevano superare dai loro rivali. Durante il pontificato

[1] Oltre ai documenti contenuti nel Pollak, 1927, I, pp. 144-58, vedi negli Archivi dei Gesuiti il *Libro Mastro A.*

[2] Oltre alle ripetute registrazioni contenute nel *Libro Mastro A* vedi Galassi Paluzzi, 1926, p. 542.

[3] Archivi dei Gesuiti: N. 1238. I[a] theca: *actorum ac diversarum cartarum inscripta*: *Ecclesia S. Ignatii de Urbe: saec. XVII-XIX, uti infra. Notizie storiche della Chiesa, 1712.*

di Urbano VIII, infatti, gli Oratoriani facevano eseguire due opere assai importanti per i successivi sviluppi dell'arte barocca, un affresco di Pietro da Cortona sul soffitto della sacrestia della loro chiesa ed un edificio del Borromini destinato alla funzione di biblioteca e di sala da concerti per le esecuzioni di musica religiosa per cui erano famosi.

Di grande significato per il futuro (per quanto in se stessi non molto importanti) furono i due piccoli affreschi di Pietro raffiguranti *Angeli che portano gli strumenti della Passione* e *San Filippo in estasi*, poiché segnarono l'inizio della sua stretta collaborazione con gli Oratoriani, destinata a trasformare completamente l'aspetto della chiesa, proprio in un periodo in cui egli era ormai l'artista più alla moda e potente di Roma. Il fatto poi che gli si consentisse, verso la fine del 1633, d'interrompere i lavori sul soffitto di palazzo Barberini per mantenere gli impegni assunti nella Chiesa Nuova, lascia capire quanto fossero influenti a corte gli Oratoriani[1].

La scelta del Borromini come architetto dell'Oratorio è dovuta ad uno dei padri colà dimoranti, Virgilio Spada[2]. Questi e il fratello cardinale Bernardino, entrambi molto vicini ad Urbano VIII, erano appassionati d'arte. Nel grande palazzo cinquecentesco vicino a quello dei Farnese, che Bernardino aveva acquistato nel 1632 dai Mignanelli, esisteva una ricchissima collezione di quadri, molti dei quali provenienti da Bologna, dove il cardinale aveva servito come legato tra il 1627 e il 1631[3]. Virgilio da parte sua s'interessava soprattutto d'architettura (egli stesso era architetto dilettante), ed ammirava in modo particolare il Borromini[4], della cui opera s'era servito per certe modifiche apportate al palazzo e per la costruzione di un colonnato nel giardino (molti anni dopo l'artista lavorerà alla fastosa cappella di famiglia in San Girolamo della Carità).

Al tempo in cui gli venne chiesto di disegnare un progetto per l'Oratorio, nel 1637, il Borromini cominciava appena a farsi un nome. Per anni e anni l'artista era stato impiegato in compiti relativamente minori, agli ordini del Bernini e del Maderno, ma la sua singolare ed originale personalità aveva presto reso inevitabile un conflitto col grande architetto dei Barberini. In conseguenza di ciò, egli fu tenuto

[1] Per la data vedi Pollak, 1927, I, p. 436, e Briganti, 1962, p. 205.

[2] Passeri, p. 262.

[3] Per lo Spada e le sue collezioni vedi Zeri, 1953.

[4] Per Virgilio Spada vedi Ehrle.

lontano dalle commissioni ufficiali, fino alla morte di Urbano VIII[1]. Nel 1634 gli era stata affidata la costruzione di un monastero e di una chiesa per gli Scalzi, ramo riformato dei Carmelitani, che provenivano dalla Spagna e si erano stabiliti a Roma agli inizi del secolo. L'area prescelta, contigua alle Quattro Fontane e non molto lontana da palazzo Barberini, era particolarmente angusta e scomoda, e buona parte delle lodi entusiastiche in seguito ricevute dal Borromini fu dovuta senza alcun dubbio all'ingegnosissimo sistema con cui egli seppe risolvere i problemi che ne derivavano[2]. Comunque si riconobbe che anche lo stile segnava un netto distacco da tutto ciò che fino ad allora s'era visto a Roma[3]: la rottura col passato (segnatamente rispetto allo stile del Bernini) fu infatti causa di particolare soddisfazione per gli Scalzi: « opera così degna, che come fu la prima che fece in Vita sua d.o Sign. Francesco [Borromini], così è la prima nel disegno, et arte, così raro al parer di tutti, che pare non si trova altra simile nello artificioso et Capriccioso, raro, et estraordinario, in tutto il mondo ». Queste parole sono di qualche anno dopo, ma nel 1637, allorché il Borromini fu incaricato di disegnare l'Oratorio, già noti erano i suoi progetti per la chiesa degli Scalzi, ed è certo che gli Oratoriani desideravano proprio quello stesso architetto che i loro fratelli Carmelitani ammiravano tanto per le sue qualità rivoluzionarie. Queste qualità trovarono espressione soprattutto nella facciata, in cui la delicata finezza delle linee curve spezzate ben si armonizza coi toccanti accenti della musica che vi si eseguiva all'interno. Come il Barocci molti anni prima, il Borromini era riuscito ad interpretare quella particolare vena della sensibilità controriformistica, tormentata e sottilmente sensuale, che era speciale attributo degli Oratoriani, e non trovava rispondenza alcuna nello spirito più pratico e pronto dei Gesuiti.

IV.

In tal modo, alla morte di Urbano VIII, avvenuta nel 1644, solo la chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle conteneva qualche notevole dipinto per mano di quegli artisti barocchi con i quali sono stati

[1] Per quanto nel 1632 venisse nominato architetto della Sapienza.

[2] Vedi la *Relazione del Convento di S. Carlo alle 4 Fontane di Roma, 1610-1650*, pubblicata dal Pollak, 1927, I, pp. 36-51.

[3] Wittkower, 1958, pp. 131 ss.

spesso posti in stretta relazione gli Ordini religiosi[1]. La chiesa del Gesù, Sant'Ignazio e la Chiesa Nuova rimasero in gran parte senza decorazioni, e la fastosa ricchezza di cui vanno famose oggi risale solamente alla seconda metà del secolo. Solo i Cappuccini erano stati fatti oggetto della non richiesta munificenza dei Barberini.

Furono gli Oratoriani a compiere la mossa successiva, per quanto destinati ad essere in seguito di gran lunga superati dai loro rivali Gesuiti per grandiosità di concezioni, per importanza artistica e per innovazioni religiose. Da quando Pietro da Cortona aveva dipinto il piccolo affresco sul soffitto della sacrestia, i padri della Chiesa Nuova avevano tentato di affidargli altri incarichi, ma gli impegni dell'artista con potenti signori quali i Sacchetti, i Barberini e il granduca di Toscana lo assorbivano completamente. Ora, però, a distanza di tredici anni, la situazione era del tutto diversa; i Barberini erano in esilio e Pietro, dopo aver lavorato per alcuni anni alla decorazione di palazzo Pitti, aspettava l'occasione propizia per lasciare Firenze. Cosicché, quando nell'estate del 1646 gli Oratoriani rinnovarono la richiesta, pregando contemporaneamente il granduca di concedere a Pietro il permesso di assentarsi, le probabilità di riuscita erano assai maggiori. E infatti, dopo qualche indugio e molte promesse di continuare a lavorare per i Medici, nel novembre del 1646 Pietro poté cominciare a dipingere i cartoni per la cupola della Chiesa Nuova. Per quanto egli avesse dovuto convincere il granduca che la sua assenza da Firenze non sarebbe stata troppo lunga, gli affreschi non vennero portati a termine che nel maggio del 1651, ed ancora incompleti, a questa data, risultavano i quattro pennacchi[2]. Tuttavia il lavoro non era stato particolarmente complicato, dato che i problemi di base ch'esso poneva erano già stati risolti dal Lanfranco venticinque anni prima, e nella sua bella *Adorazione della Trinità e Glorificazione degli strumenti della Passione* Pietro andò poco oltre un'elegante variazione della cupola di Sant'Andrea della Valle. Ma ecco che ancora una volta lo strapotere di un pontefice pose fine temporaneamente ai tentativi degli

[1] Vale a dire di importanza paragonabile a quelli trattati. Vi erano, naturalmente, anche delle altre chiese appartenenti ad Ordini religiosi decorate con affreschi di mano di alcuni tra i maggiori artisti del Seicento; tra queste l'esempio più significativo era San Carlo ai Catinari, dei Barnabiti, in cui il Domenichino eseguì alcune complesse allegorie delle Virtù Cardinali sui pennacchi della cupola (quest'ultima venne affrescata da un allievo di Guido Reni) per il cardinal Borghese. Tale decorazione ebbe luogo subito dopo quella di Sant'Andrea della Valle.

[2] Briganti, 1962, pp. 248-9.

Oratoriani di completare l'abbellimento della loro chiesa. Dopo qualche esitazione, Innocenzo X incaricò infatti Pietro da Cortona di affrescare la volta del suo palazzo di famiglia a Piazza Navona, e solo dopo aver finito quest'opera, nel 1654, l'artista poté riprendere il lavoro interrotto nella chiesa degli Oratoriani. Egli allora dipinse sui pennacchi della cupola i quattro profeti che avevano preannunziato l'avvento della Vergine e del Redentore: Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele; e sull'abside l'*Assunzione della Vergine*, acclamata da uno stuolo di santi, tra i quali, in maggior evidenza, San Filippo Neri. Egli prese a lavorare con rapidità, ma anche questa volta non mancarono lunghi indugi dovuti all'intervento del pontefice, che era ora Alessandro VII. In effetti, la storia dei rapporti di Pietro con gli Oratoriani mostra chiaramente fino a che punto questi fossero subordinati ai suoi impegni con committenti più altolocati. Solo nel 1664 egli poté dar corso alla sua ultima e più importante commissione per la chiesa, la volta della navata. Qui gli veniva chiesto di ritrarre un miracoloso intervento della Vergine Maria, avvenuto durante la costruzione della Chiesa Nuova. Nel rappresentare tale fatto l'artista abbandonò completamente i trucchi illusionistici di cui s'era servito con effetti tanto sorprendenti trent'anni prima nel palazzo Barberini. La scena è completamente staccata dallo spettatore in una elaborata cornice circondata di cassettoni riccamente dorati, e la sua natura autonoma ed indipendente è messa in evidenza dal fatto che l'affresco rappresenta, per quanto su piani diversi, tanto il mondo reale di San Filippo Neri e degli artigiani quanto quello sovrannaturale della Vergine e degli angeli. Ai fedeli presenti in chiesa non si chiede di partecipare all'azione che si sta svolgendo sopra di loro.

Di fatto, tutti gli affreschi di Pietro per gli Oratoriani, per quanto imponenti e finemente eseguiti, mostrano una certa mancanza di immaginazione. Come appare evidente dai suoi lavori nei palazzi Barberini, Pitti e Pamphili, egli era molto più ispirato nel celebrare i trionfi del mondo terreno che non di quello celeste. Il misticismo era estraneo al suo carattere, e l'appassionata natura di San Filippo, che tanto significato aveva avuto per artisti e scrittori in precedenza, lo rendeva sì pieno di zelo, ma non dava ali alla sua fantasia. Ciononostante, una volta completati i lavori nella Chiesa Nuova, gli Oratoriani potevano vantarsi di disporre della chiesa più accuratamente decorata fra tutti gli Ordini di Roma. Verso il 1700 venne infine portato a termine

l'intero progetto, allorché un gruppo di artisti di fama scelti dallo studioso oratoriano padre Sebastiano Resta dipinse quindici scene ovali tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento da porre sopra gli archi della navata e dei transetti[1].

Qualche anno dopo che Pietro da Cortona aveva ripreso a lavorare alla Chiesa Nuova, nuove decorazioni venivano nascendo in Sant'Andrea della Valle. Verso il 1650 la potente cognata di Innocenzo X, donna Olimpia, persuase i Teatini ad incaricare Mattia Preti di dipingere l'abside della loro chiesa. L'artista divise la parete in tre grandi scomparti, raffigurando scene tratte dal martirio del santo. Ma in quest'epoca gli affreschi del Domenichino (che il Preti tentava d'imitare) e del Lanfranco, appartenenti alla generazione precedente, erano ormai considerati dei classici, e questo fatto, aggiungendosi allo sciovinismo dei pittori romani, portò ad una denigrazione dello stile del Preti, costringendolo ad un'amara partenza da Roma[2].

Nel 1665, mentre Pietro da Cortona portava a termine il grande progetto ch'egli aveva iniziato nella Chiesa Nuova trent'anni prima, la chiesa del Gesù non aveva ancora subito modificazioni di rilievo rispetto a come si presentava nel 1589, alla morte del cardinale Farnese. Addobbi appesi alle pareti in occasioni di cerimonie ne nascondevano temporaneamente lo squallore, ma era anche troppo evidente che la chiesa non aveva in alcun modo partecipato dei grandi schemi decorativi che tanta impressione avevano suscitato in altri luoghi. Ciò non era dovuto a mancanza di volontà; il cardinale aveva riservato a sé e alla sua famiglia la decorazione della tribuna e dell'altar maggiore, e per quanto egli avesse concepito piani grandiosi, i lavori erano appena cominciati al tempo della sua morte. Gli eredi poi mostrarono di disinteressarsi della cosa; Alessandro, il grande capitano, trascorse al nord tutta la sua vita, mentre suo figlio e suo nipote non nutrivano alcuna particolare simpatia per i Gesuiti.

Nel 1661, però, venne eletto un nuovo generale, Gian Paolo Oliva, sotto il cui regime le cose cambiarono notevolmente[3]. Molto colto e

[1] Lettera del Resta a Giuseppe Ghezzi, datata 28 gennaio 1695, pubblicata in Bottari, III, pp. 490-1.

[2] De Dominici, IV, p. 27. Per le osservazioni di Cassiano dal Pozzo vedi Lumbroso, p. 195.

[3] Non esiste una vita dedicata interamente all'Oliva, ma sono frequenti nella letteratura seicentesca gli accenni alla sua persona, ed inoltre vennero pubblicati numerosi volumi delle sue lettere e dei suoi sermoni.

grande appassionato di cose d'arte, questi mostrò di possedere la pazienza ostinata e la finezza diplomatica necessarie per trattare con signori difficili, ed inoltre poté valersi di una circostanza fortunata ed alquanto insolita. Nel 1657 era entrato nella Compagnia un pittore francese, Jacques Courtois. Il Borgognone (così lo si chiamava al di qua delle Alpi) era giunto in Italia da Digione all'età di soli quindici anni[1]; divenuto allievo di Guido Reni, aveva stretto in seguito amicizia con Michelangelo Cerquozzi e con Pietro da Cortona. Conosceva la vita militare, e si fece presto un nome come pittore di scene di battaglia. Verso il 1654 gli morì la moglie, dopo alcuni anni di tempestosa vita coniugale, e si mormorò che l'avesse uccisa lui. Poco dopo decise di farsi gesuita, prendendo a questo scopo contatto col rettore del Collegio di Siena. Fu mandato con lettere di presentazione al generale di Roma, e qui lo si invitò a provare la sua buona fede facendo ricorso in modo alquanto strano alla sua indubitabile abilità. « Finalmente [il mio confessore] mi diede un ritrattino di una donna dipinta sul rame acciò la convertissi in qualcosa di spirituale, e vi feci il Salvator nostro... ». Prese i voti e trascorse il resto della sua vita nel noviziato di Sant'Andrea e della Casa Professa. Generale dei Gesuiti a quel tempo era il belga Goswin Nickel, ma la personalità di maggior rilievo era già il vicario, Gian Paolo Oliva, al quale solo, certamente, va il merito di aver saputo approfittare della situazione. Il Borgognone era entrato nella Compagnia senza pennelli, intendendo rinunciare all'arte per sempre: entro un anno stava già dipingendo nella Casa Professa un ciclo di lunette e di affreschi a glorificazione della Vergine, nonché alcune scene raffiguranti famose battaglie cristiane. Lo si incoraggiò anche a lavorare per committenti privati, devolvendone i guadagni alla Compagnia. Molte cose il Borgognone dipinse, insieme al fratello Guglielmo, per l'Oliva, ma il suo capolavoro sommo avrebbe dovuto essere la decorazione della tribuna, che più d'ogni altra cosa stava a cuore al generale. A questo scopo, tuttavia, indispensabili erano il permesso e l'aiuto finanziario del capo della famiglia Farnese, il duca Ranuccio di Parma, col quale i Gesuiti intavolarono trattative nel 1671[2]. Ma il duca era un uomo di carattere debole ed incerto, incapace di prendere una decisione; per con-

[1] Salvagnini.

[2] Pecchiai, 1952, p. 109, per queste e le successive trattative.

vincerlo dell'importanza della decorazione richiesta, i Gesuiti gli mandarono i loro progetti, da cui risultava che solo la tribuna sarebbe rimasta spoglia: questo, certamente, l'avrebbe scosso dalla sua apatia.

Tuttavia i disegni non ebbero successo: non piacevano alla duchessa, che espresse il desiderio di far dipingere la volta da un suo artista « molto stimato ed accreditato ». Il duca non si pronunciava; con molta riluttanza accettò di spendere 30000 scudi per la tribuna, ma, del tutto sconcertato dai progetti dei Gesuiti, non tardò molto a cercare il modo di ostacolarne l'esecuzione. Per dipingere la cupola, affermava, occorre rimuoverne i costoloni, e questo poteva essere imprudente. Pur ammettendo di non avere alcuna autorità riguardo a questa parte della decorazione, tentava di insinuare che i Gesuiti volevano rovinare la chiesa e che mancavano di rispetto nei confronti del suo defunto avo cardinale Alessandro. Non cessava mai di mostrare la sua ansietà di far decorare la tribuna, ma ogni qual volta veniva messo alle strette seccamente ribatteva ch'egli era lontano dall'effettuarlo di presente, dicendo: « adesso non è tempo ». Invano l'Oliva insisté nel decantare i meriti del Borgognone, « cotesto nostro fratello tanto eccellente in simili cose », incitando anche l'artista a fare i disegni preparatori di un *Giosuè che ferma il Sole*[1]: trascorsero mesi e anni senza che nulla accadesse. Per disperazione i Gesuiti pensarono di trasferire le spoglie di Sant'Ignazio dall'altar maggiore nella cappella del transetto di sinistra. Se il duca non accettava di provvedere alla decorazione della tribuna, argomentavano, forse li avrebbe almeno liberati dai loro obblighi nei confronti suoi e della sua famiglia: ma ormai era troppo tardi; nel 1676, con i disegni preliminari pronti ma senza alcuna possibilità di portare a compimento il suo capolavoro, il Borgognone giunse al termine dei suoi giorni.

A questo punto le trattative si arrestarono. Ciò accadde non solo perché il duca, già poco propenso a sborsare 30000 scudi, lo sarebbe stato ancor meno qualora avesse dovuto pagare anche il pittore, ma soprattutto perché i Gesuiti volevano che fosse proprio il Borgognone ad eseguire la decorazione centrale della loro più grande chiesa. Egli era, pensavano, l'unico artista capace di portare a compimento la vasta opera ch'essi avevano in mente. Per di più c'era anche l'indubbia soddisfazione dovuta al fatto che fosse proprio un gesuita ad eseguire

[1] Il soggetto è uguale a quello scelto per il Carlone nella chiesa dei Gesuiti di Perugia.

questa grande celebrazione del Trionfo della Compagnia di Gesù. Appare chiara più volte nelle lettere dell'Oliva e dei suoi agenti la decisa volontà di affidare l'incarico al Borgognone, e ciò significò veramente il primo segno di una politica ben definita dei Gesuiti nei confronti delle arti dopo le scene di martirio ch'essi avevano fatto dipingere alla fine del secolo precedente.

Nel corso delle sue vane trattative con il duca di Parma, l'Oliva si era anche preoccupato di cercare un altro artista al quale far dipingere quelle parti della chiesa su cui i Gesuiti avevano completa autorità. Dapprima aveva preso in considerazione tre pittori, Carlo Maratta, Ciro Ferri e Giacinto Brandi, i cui diversi stili dimostrano come egli non avesse al riguardo nessuna idea particolare[1]. In seguito, dopo aver visto alcuni affreschi del giovane Giovanni Battista Gaulli nella chiesa di Santa Marta, si affrettò ad includere anche questo artista nell'elenco dei candidati possibili. Entusiasta ne era il Bernini, che se ne era servito come aiuto in alcune sue opere decorative; per di più, fattore d'importanza decisiva, il Gaulli era genovese, come l'Oliva. Nell'agosto del 1672 veniva steso fra i due uomini un regolare contratto.

Il Gaulli (detto « il Baciccio ») era nato nel 1639 e si era già fatto un certo nome come ritrattista, mentre qualche difficoltà gli aveva procurato la sua unica importante opera decorativa. Il confessore gesuita del suo committente, il principe Pamphili, era giunto infatti alla conclusione che la nudità delle figure sui pennacchi di Santa Agnese in Piazza Navona fosse « lasciva », e si era reso perciò necessario ricoprirle in tutta fretta[2]. Era stato un esordio alquanto strano per un artista che si vedeva affidare proprio dai Gesuiti la più complessa commissione di quel periodo. Il Gaulli infatti accettò di dipingere la cupola (compresi la lanterna e i pennacchi già affrescati da Giovanni de' Vecchi), la volta centrale, comprese le rientranze delle finestre e le volte dei transetti sopra le cappelle di Sant'Ignazio e di San Francesco Saverio. Avrebbe dovuto tralasciare solo la volta della tribuna, destinata al Borgognone. Questa enorme superficie doveva essere dipinta dall'artista a sue proprie spese; entro due anni doveva

[1] In realtà, come apprendiamo dal Pascoli (I, p. 125), l'Oliva molti anni prima aveva sperato di poter affidare la decorazione a Pier Francesco Mola, che morì nel 1666. È sempre il Pascoli (I, p. 200) ad informarci sui successivi progetti dell'Oliva.

[2] Vedi l'*avviso* citato in « Roma », XVIII, 1940, p. 238.

venir completata la cupola, mentre il resto del lavoro, doratura, pittura e stucco doveva essere fatto in otto anni, vale a dire entro la fine del 1682. Qualora l'opera non risultasse perfetta a parere di una commissione di esperti, il Gaulli s'impegnava a correggerla senza compenso. Se tutto fosse andato bene avrebbe infine ricevuto 14000 scudi oltre al rimborso delle spese sostenute per le impalcature, ecc. ecc.[1].

Via via che i lavori procedevano si accresceva anche l'ambizione dell'Oliva. Nell'aprile del 1675[2] la cupola era compiuta. Quattro anni dopo lo era la volta, che subito suscitava pareri discordi. Gli esperti invitati ad una visione privata non ne rimasero troppo entusiasti[3], mentre presso il più vasto pubblico dei fedeli l'opera ottenne « un applauso universale sì per la vaghezza della pittura, come per la disposizione di diversi stucchi che hanno reso quell'opera maggiormente plausibile ». Ripresi i contatti col duca di Parma per la decorazione della tribuna, l'Oliva naturalmente parlò dell'opera del Gaulli con la più fervida ammirazione, traendone una morale *pro domo sua*[4]: « Si è finalmente per divina misericordia disarmato il voltone di questa chiesa del Giesù da' Maggiori di V.A. fabbricato alla Compagnia [con] fama universale di essere un de' primi miracoli di Roma... Già si armano l'altre parti che rimangono da colorirsi e da indorarsi, e solo resta il capo di sì famoso tempio, che con titolo speciallissimo appartiene alla Casa serenissima da' fondatori. La corona di tutta l'opera dipende dal lavoro della tribuna. Questa, senza espresso commandamento dell'A.V. e senza la splendidezza della sua mano, non può né armarsi né finirsi ». Osava appena suggerire, aggiungeva poi, che anche questo compito fosse affidato al Gaulli, per quanto questo pittore « sempre più nell'operare è divenuto notabilmente maggiore di sé, e per giudicio comune non inferiore a' primi ». Caratteristica fu la reazione di Ranuccio: egli accolse la proposta e si offrì di pagare 3000 scudi, vale a dire esattamente un decimo di quanto era stato chiesto. Cosicché la tribuna e l'altar maggiore rimasero spogli e il Gaulli si limitò a dipingere una piccola parte della volta sovrastante

[1] Tacchi-Venturi, 1935, pp. 147-56.

[2] *Avviso* citato in « Roma », XVIII, 1940, p. 238.

[3] Vedi l'*avviso* del 12 agosto 1679 pubblicato dal Pastor, XIV, parte II, p. 26: « conclusero tutti che sarebbe bellissima, se fossero pitture meno spropositate et di qualche altra mano », ed inoltre l'*avviso* del 6 gennaio 1680.

[4] Tacchi-Venturi, 1935, pp. 154-5.

e il catino dell'abside. Infine nel 1685 completò il suo lavoro nella chiesa dipingendo il transetto di sinistra sopra l'altare di Sant'Ignazio: giacché, come si vedrà in seguito, la cappella di San Francesco Saverio venne decorata, anch'essa tra non poche difficoltà, da un altro artista.

Non sono note le parti avute rispettivamente dall'Oliva, dal Bernini e dal Gaulli negli affreschi della chiesa del Gesù. Nessun programma è venuto alla luce, e c'è da pensare che gli accordi tra i tre uomini venissero comunemente presi a viva voce anziché per iscritto, data la grande intimità che probabilmente li univa. Certo la partecipazione all'opera del Bernini venne messa in risalto sin dall'inizio ed è comunemente accettata da tutti gli storici[1], mentre una certa qual complessità dello schema iconografico denuncia la presenza attiva dell'Oliva.

Negli anni che seguirono il 1670, mentre erano in corso progettazione ed esecuzione degli affreschi, la Chiesa Romana veniva scossa dalla più grave controversia che avesse mai dovuto affrontare dopo il Concilio di Trento[2]. Al centro della questione era proprio la Compagnia di Gesù, e, in particolare, il suo generale, Gian Paolo Oliva. Il conflitto era sorto subito dopo l'arrivo in Italia, nel 1664, di un prete spagnolo, Miguel de Molinos, che si era creato rapidamente un vasto ed influentissimo seguito predicando due precetti di particolare richiamo: che la comunione poteva essere somministrata ai fedeli ogni giorno se questi ne facevano richiesta e che occorreva dar maggior risalto alla contemplazione passiva che non alla meditazione attiva. Entrambe queste idee (particolarmente la seconda) si contrapponevano nettamente alla dottrina dei Gesuiti, che reagirono immediatamente facendo ricorso a tutte le armi intellettuali e politiche di cui disponevano. È sempre difficile in simili casi distinguere tra le reali questioni di principio e le gelosie più meschine. Certamente i Gesuiti, a prescindere dalle questioni dottrinali che li dividevano dal

[1] Così un *avviso* del 1675 (« Roma », XVIII, 1940, p. 238) parla in questi termini della circostanza: « hanno li P. P. Giesuiti scoperto la cuppola della loro Chiesa... dipinta da nuovo con disegno del Cavalier Bernini, a fattura d'un tale Baccici Fiorentino [sic], e da molti virtuosi non viene troppo lodata l'invenzione del primo, come anche il lavoro del secondo ». Per un esame moderno del problema vedi Enggass, 1957, pp. 303-5.

[2] Per tutta questa parte vedi il ben documentato se pur molto ostile Paul Dudon, e anche J. de Guibert, oltre alle varie raccolte dei sermoni dell'Oliva e alla trattazione sull'argomento contenuta in Pastor, XIV, parte II, pp. 325 ss.

13. PIETRO DA CORTONA *Glorificazione del Regno di Urbano VIII*

BERNINI

Interno di Sant'Andrea al Quirinale in Roma

Molinos, non ne dovevano vedere con eccessivo entusiasmo il crescente prestigio proprio in quegli ambienti che sino ad allora erano stati feudi quasi esclusivi della loro influenza, vale a dire la società aristocratica di Roma e la stessa corte pontificia. A ciò si devono senza dubbio, per lo meno in parte, tanto la violenza della reazione quanto la decisa volontà di riaffermare, con la maggior ostentazione possibile, l'irresistibilità del loro potere. Riflessioni non troppo lontane da questa dovevano occupare la mente del generale dell'Ordine ogni qual volta, tralasciando il problema dottrinario, prendesse a considerare quello della decorazione della chiesa del Gesù.

Tuttavia, come spesso accade nelle dispute più complesse, le questioni non vennero mai del tutto chiarite; sia l'una che l'altra parte argomentavano secondo lo stesso ordine di idee, e in molti casi la discussione riguardava sottili sfumature di assai difficile comprensione. Un tema particolarmente caro al Molinos, tema naturalmente tutt'altro che nuovo, era quello del Sangue di Cristo in cui l'anima poteva purificarsi della colpa e del peccato. «È certo», scriveva nella sua *Guida Spirituale*[1], « che prima di esser l'anima idonea per entrar nella presenza della divinità, e per unirsi con lei s'ha da lavare col pretioso sangue del redentore, adornarsi colle ricchezze della sua Passione». Tra coloro che più profondamente condividevano questa concezione, per quanto non risulti chiaro s'egli la derivasse o meno dal Molinos, era il Bernini[2]. « Si profondava talora nel pensiero e nel discorso d'un'altissima stima e concetto che egli ebbe sempre dell'efficacia del Sangue di Cristo Redentore, nel quale [come era solito dire] sperava di affogare i suoi peccati». Verso il 1668 egli aveva fatto riprodurre da un incisore un suo disegno in cui si vedeva il sangue sgorgare dalle ferite del Cristo crocefisso per riversarsi in un oceano eterno e sconfinato.

Fu perciò probabilmente Bernini il primo a suggerire al Gaulli di adattare questo tema alla cupola della chiesa del Gesù. Ci restano alcuni disegni del pittore, quasi certamente connessi al progetto in questione, ma non furono mai impiegati[3]. Forse questo tema, innocuo al tempo in cui il Bernini l'aveva ideato alcuni anni prima, appa-

[1] Libro I, cap. 16, verso 117.
[2] Baldinucci, 1948, p. 135.
[3] Questi disegni si trovano a Berlino e a Düsseldorf. Tutta questa interpretazione dell'iconografia degli affreschi del Gesù è tratta dalla Lanckoronska, 1935.

riva ora in troppo stretta relazione col Molinos per essere gradito ai Gesuiti. Certamente, per quanto stava in loro, essi evitavano sempre gli atteggiamenti mistici, e l'incisione ispirata dal Bernini era senza alcun dubbio velata di un senso di passività e di misticismo. Ma, più probabilmente, si resero conto che tale argomento, qualsiasi ne fosse il significato da un punto di vista di devozione strettamente privata, era del tutto inadatto alla decorazione di una cupola. In ogni caso, lo schema del Gaulli, quando finalmente venne realizzato, era basato su di un soggetto diverso, per quanto avesse qualche legame con quello del Sangue di Cristo e per quanto vi avesse messo le mani lo stesso Bernini. Si trattava della *Duplex intercessio*, in cui la Vergine, in ginocchio, raffigurata in atto di calpestare un serpente e di segnarsi il petto, e Cristo, che indica la Croce portata dagli angeli, impetrano insieme il perdono di Dio per l'umanità sofferente. Ai piedi della Croce si uniscono alla supplica Adamo ed Eva, mentre intorno a questa scena principale gruppi di santi e di re sostano in adorazione[1].

Di solito nelle chiese romane gli spazi triangolari posti sotto la cupola erano occupati da figure di Dottori della Chiesa, oppure di Profeti o di Evangelisti; l'Oliva decise invece di includere tutti e tre i gruppi, con l'aggiunta per di più di un altro mai rappresentato, quello dei Giudici. Con facilità miracolosa l'artista riuscì a risolvere i problemi imposti dalla necessità di presentare quattro figure in ognuno dei pennacchi, rendendole abbastanza maestose da armonizzare con i suoi modelli grandiosi e ad un tempo sufficientemente caratterizzate da essere agevolmente riconoscibili, e in ogni caso mai monotone.

La caratteristica più singolare, tuttavia, della chiesa del Gesù,
14 era l'affresco del Gaulli sulla navata, per quanto in origine non avesse altro scopo che quello di costituire un'introduzione alla tribuna. Qui i Gesuiti poterono per la prima volta esprimere su vasta scala quella che per anni era stata una caratteristica essenziale della propaganda

[1] Panofsky, 1927, p. 290. Insolita è la presenza di Adamo e di Eva. Tali figure erano comunque generalmente incluse in quadri rappresentanti il *Sangue di Cristo*, e pertanto costituiscono un legame tra i due programmi. Anche ammettendo che Adamo ed Eva non appaiono nei disegni del Bernini e del Gaulli raffiguranti il *Sangue di Cristo*, c'è da dire che questi appartengono ad uno stadio troppo primitivo per costituire una testimonianza probante. Allorché il Gaulli adattò la *Duplex Intercessio* del Bernini (opera per la quale vedi Brauer und Wittkower, tav. 128), l'artista pose Adamo ai piedi della Croce in luogo di Cristo, facendogli assumere un atteggiamento simile.

da essi svolta per mezzo di libri illustrati o di altri analoghi sistemi[1]: la concezione, cioè, che la Compagnia di Gesù aveva soprattutto una funzione missionaria, preoccupandosi più della vittoria del Cattolicesimo nel mondo dei vivi che non del destino delle anime in quello dei morti. Date le pericolose e sempre più diffuse eresie del Molinos, questo tema appariva ora di incalzante attualità, e, risultando la volta molto più facilmente accessibile al pubblico della cupola, il simbolismo col quale il messaggio veniva trasmesso poteva trovare espressione per mezzo di termini molto più semplici. Per raffigurare questo tema il Gaulli preferì ignorare le tendenze classicheggianti dei suoi immediati predecessori, ispirandosi invece all'audace e rivoluzionario affresco che Pietro da Cortona aveva dipinto quarant'anni prima nel palazzo Barberini. Tutta la composizione s'irradia dall'aureo cerchio luminoso emergente dall'emblema della Compagnia (IHS) posto all'estremità della volta. I raggi irrompono attraverso l'anello formato dai cherubini, proiettando una luce abbagliante sulle schiere dei santi e dei beati, sui Re Magi che per primi adorarono il Nome di Gesù, sulla prominente immagine della Chiesa e sulla Casa dei Farnese, che reca alto in mano un modello della chiesa del Gesù[2]. Da queste figure la luce riemerge con rinnovata intensità per abbattersi sui dannati e sugli eretici, che ne restano come acciecati, sciamando al di qua della cornice del dipinto sulla decorazione a stucco della volta, e, implicitamente, nel corpo stesso della chiesa. I colori sono caldi e brillanti, e dal contrasto che sorge tra i toni bruni, azzurri e rossi delle figure da una parte e l'aureo bagliore del Nome di Gesù, di cui l'affresco celebra il Trionfo, dall'altra, scaturisce un effetto di cosmica drammaticità. Per attrarre l'attenzione dei fedeli verso questo tremendo spettacolo il Gaulli fece disporre sedici figure, eseguite a stucco dai suoi seguaci, nelle rientranze delle finestre lungo la navata. Rappresentate con lo sguardo fisso e pieno di timore rivolto verso l'alto, esse non solo avevano la funzione di accostare drammaticamente l'uno all'altro i due regni dello spirito e della materia, ma anche quella di esaltare l'onnipresente potere dei missionari Gesuiti, dato che simboleggiano tutte le regioni, dall'Etiopia al Perù, dalla Cina al Messico,

[1] Vedi, ad esempio, il frontespizio all'opera di Daniello Bartoli *Della vita dell'istituto di S. Ignatio*... Roma, 1659.

[2] Lanckoronska.

in cui i discepoli di Sant'Ignazio avevano fatto sentire la loro presenza.

Quanto all'abside, completata soltanto dopo la morte dell'Oliva, il Gaulli ebbe ordine di tornare alle più astruse concezioni teologiche che avevano caratterizzato i suoi affreschi nella cupola. Egli ridiede vita al soggetto dell'*Adorazione dell'Agnello*, a malapena noto a Roma dal tempo dei mosaici di Santa Prassede e di Santa Maria Maggiore, molti secoli prima. La scelta di un tema così arcaico costituiva forse una concessione alle intenzioni originarie del fondatore della chiesa, Alessandro Farnese, dato che il cardinale, i cui interessi artistici erano spesso velati di strani echi medievali, aveva avuto dapprima l'intenzione di decorare a mosaico la tribuna. Ma c'è anche un altro motivo a giustificazione della scelta di un tale tema: in forma meno mistica e più allettante, esso conteneva in sé buona parte dell'idea che era stata originalmente proposta per la cupola, la glorificazione delle sofferenze di Cristo, e nello stesso tempo armonizzava con maggior naturalezza col tono trionfante del resto della chiesa[1]. Fu ripresa l'iconografia tradizionale. La Bibbia sul trono è sigillata con sette sigilli, e dinanzi ad essa ardono sette torce. Ventiquattro Anziani adorano l'Agnello; dietro sono alcuni giovanetti con delle palme e un gruppo di angeli che suonano la tromba e sollevano in alto i loro turiboli per riempirli di preghiere. Il tema ricorre con frequenza negli scritti dell'Oliva, ma, per quanto il Gaulli lo rendesse con brillante abilità, la traduzione in termini barocchi di un linguaggio che tanto efficace era stato grazie alla tecnica della decorazione a mosaico, non appare del tutto soddisfacente.

I risultati ottenuti dal Gaulli avevano superato comunque tutte le aspettative dei Gesuiti ed egli era stato generosamente ricompensato dall'Oliva, che mostrò di saper trattare con molta pazienza il suo difficile ed iroso carattere[2]. Ma il contratto stipulato a suo tempo tra i due non poté essere portato a compimento, giacché, sebbene i missionari gesuiti potessero a buon diritto rivendicare la loro autorità sino ai più estremi limiti della terra, la Compagnia non era ancora padrona in casa sua. Anche in questo momento, le pressioni che avevano sempre frustrato le intenzioni dei Gesuiti sin dai tempi dei loro primi rapporti con il cardinale Farnese si dimostrarono irresistibili.

[1] Lanckoronska.
[2] Pecchiai, 1952, p. 129, e Pascoli, I, p. 201.

La cappella del transetto di destra fu tra le poche a rimanere per lungo tempo sotto il patrocinio esclusivo dei Gesuiti. Originalmente era stata dedicata al Salvatore e in seguito alla Resurrezione; per essa aveva dipinto una pala d'altare, nel 1602, il Baglione[1]. Nel 1623 la cappella venne dedicata a San Francesco Saverio in occasione della sua canonizzazione, e in essa fu posto un dipinto del santo eseguito da Van Dyck. Poco prima del 1670, comunque, il patrocinio della cappella fu assunto da monsignor Negroni, un ricchissimo e potente prelato « tutto spirito e fuoco », che in seguito venne anche nominato cardinale[2]. Sin dall'inizio il Negroni mostrò chiaramente di considerarsi unico arbitro delle sorti della cappella, ignorando del tutto i piani dell'Oliva riguardanti il resto della chiesa. Egli diede incarico a Pietro da Cortona, poco prima che questi morisse nel 1669, di preparare i disegni per un grandioso altare, e il frontone progettato risultò così alto da rendere necessario rompere il cornicione. Alla morte di Pietro gli architetti rivali si affrettarono a scrivere a Parma, al duca Ranuccio, accusando il Negroni di voler rovinare le strutture architettoniche volute dal suo grande avo. Ma il Negroni mostrò di poter disporre di amici molto potenti, giacché fece scolpire sull'altare le insegne dei pontefici Clemente IX ed Innocenzo XI, scrivendo poi all'Oliva per assicurarsi che venisse ben compreso l'intimo significato di tale gesto: « Ho dato ordine che i scalpelli lavorino all'eternità de' due Pontefici da me venerati, secondo il discorso n'hebbi con V.P.R.ma ».

Ma questo non era che il principio. Per quanto in seguito non sdegnasse di farsi fare un ritratto dal Gaulli, il Negroni non volle tuttavia fargli dipingere la sua cappella, scegliendo invece un altro pittore genovese, Gian Andrea Carlone[3], e l'artista più famoso del momento, Carlo Maratta[4]. Con molta riluttanza l'Oliva fu costretto ad accettare il cambiamento, e dall'amara controversia abbiamo chiara immagine di quali diritti potesse vantare un ricco e potente signore sulla decorazione della sua cappella[5].

« Il culto dunque di questa Santa Reliquia »[6], scriveva il Negroni,

[1] Pecchiai, 1952, p. 101.
[2] Cardella, VII, p. 299.
[3] Il Carlone aveva dipinto la tribuna della chiesa dei Gesuiti di Perugia, e a Perugia aveva completato gli studi il Negroni; MS. nella chiesa del Gesù di Perugia, Busta 152-1526 - 5 e 6.
[4] Il Maratta dipinse *La morte di S. Francesco Saverio.*
[5] Pecchiai, 1952, pp. 132-7.
[6] Il braccio di San Francesco Saverio che veniva conservato nella cappella.

« sarà del pubblico, la cappella di chi l'ha dedicata, e la cura per la conservatione di essa a' Padri della Compagnia di Giesù si raccomanda ». Sia la sostanza che il tono erano tutt'altro che concilianti, e i Gesuiti si adirarono non poco di fronte alle pretese del Negroni. Ma il cardinale rimase inflessibile, affermando di non volere altro se non quell'autorità che veniva normalmente concessa a chi si trovava nelle sue condizioni. Per quanto riguardava la sistemazione della cappella, ad esempio, non si dovevano in alcun modo alterare né dipinti né capitelli né colonne senza suo pieno gradimento. Ma questo sarebbe stato l'ultimo della lunga serie di contrasti tra la Compagnia e i suoi benefattori.

Molti anni prima era apparso a Roma un altro grande monumento a testimonianza del potere dei Gesuiti. Nel rifacimento della loro chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, essi si erano trovati a dover affrontare non la tirannia e l'indecisione o l'avarizia di un ricco mecenate, bensì la supremazia assoluta dell'architetto più dotato e famoso dopo Michelangelo. Fortunatamente si trattava di un uomo che condivideva profondamente i loro ideali, e la Compagnia gli concesse la più ampia libertà.

Stretti rapporti con i Gesuiti ebbe il Bernini durante tutto l'arco della sua vita. In gioventù uno dei suoi primi compiti era stato quello di aiutare il padre a scolpire il monumento del cardinale Bellarmino nella chiesa del Gesù, e, poco dopo, aveva collaborato con i Gesuiti alla pubblicazione di una superba edizione illustrata delle Poesie latine di Urbano VIII. Sin da allora aveva mantenuto stabili contatti con la Compagnia; il figlio Domenico afferma ch'egli per quarant'anni s'era recato regolarmente nella Chiesa del Gesù una volta alla settimana [1].

Allorché nel 1661 l'Oliva divenne generale, questo legame risultò vieppiù rafforzato, data la grande amicizia che correva tra i due uomini. Il Bernini non lesinava all'Oliva i suoi consigli, spesso ascoltati, su questioni artistiche, eseguendo anche un certo numero di illustrazioni per un'edizione dei suoi sermoni. Di lui si servì il generale per i suoi scopi diplomatici [2].

[1] Domenico Bernino, p. 171.

[2] Ad esempio si diede particolare cura affinché il Bernini affrontasse il difficile viaggio a Parigi a qualunque costo per la sua salute, e non trascurò nulla affinché Luigi XIV venisse a conoscenza delle pressioni da lui esercitate in tal senso.

Ma i rapporti del Bernini con la Compagnia non si limitavano all'amicizia con i suoi membri e all'opera prestata per le sue istituzioni; egli visitò spesso in Francia le chiese dei Gesuiti, e non nascose mai la simpatia che nutriva per le loro idee. L'Oliva affermava ch'egli era in grado di discutere con grande profondità di pensiero problemi della massima importanza spirituale [1], e tutti gli storici moderni hanno notato il fatto che le sue opere più alte sembrano corrispondere agli ideali della Compagnia. L'occasione migliore, a questo riguardo, gli si presentò nel 1658, quando accettò l'incarico di costruire la chiesa di Sant'Andrea al Quirinale. Egli in seguito rimase molto contento di quest'opera, giacché accadendogli una volta, molti anni più tardi, di venire scoperto dal figlio in un angolo della chiesa, gli confessava: « Figlio, di questa sola Opera di Architettura io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore, e spesso per sollievo delle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi col mio lavoro » [2].

Questo quando l'edificio era già considerato uno dei più belli di Roma, ma, come di consueto, v'erano state non poche complicazioni prima che il progetto potesse essere portato ad effettivo compimento. Via via che s'accrescevano il numero e il potere dei Gesuiti, il loro seminario sul Quirinale era divenuto sempre più angusto ed insufficiente, finché nel 1642 essi dichiararono ch'era quasi inabitabile, tanto era umido e scuro [3]. Ma due gravi difficoltà rendevano problematici tanto la ricostruzione quanto l'ingrandimento dell'edificio. La prima era costituita dal rifiuto del cardinale Bandino di vendere, anche in parte, i terreni di sua proprietà posti intorno al seminario, mentre la seconda era costituita dalla irriducibile avversione del pontefice nei riguardi di qualsiasi costruzione che potesse ostruirgli la visuale di cui godeva dal suo palazzo [4]. Ciò aveva impedito al cardinale Ludovisi di fondare Sant'Ignazio nel luogo originalmente scelto, e anche dopo che il cardinale Bandini aveva ceduto l'area necessaria, la interdizione papale venne fatta scrupolosamente osservare. Nel 1649 il cardinale Ceva accettò di costruire una nuova chiesa fornita di alloggi, scegliendo

[1] Domenico Bernino, p. 171.

[2] *Ibid.*

[3] MSS. negli Archivi dei Gesuiti: Rom. 164, ff. 193-4.

[4] *Ibid.*, Rom. 21, f. 274.

allo scopo il Borromini, l'architetto più in vista del momento, data la momentanea eclissi del Bernini[1]. Vennero stesi i disegni, ma Innocenzo X ne proibì l'esecuzione. Sette anni dopo, infine, il rettore del noviziato si appellò al nuovo papa, Alessandro VII, di cui era intimo amico. Questa volta egli riuscì nell'impresa, e fu il pontefice stesso, dopo essersi assicurato che la visuale non gli sarebbe stata minimamente disturbata, a richiedere vigorosamente ai membri della sua corte di partecipare alla spesa. La somma di gran lunga più cospicua fu offerta dal principe Camillo Pamphili, nipote di papa Innocenzo X, che assunse il patrocinio della nuova chiesa per sé e per la sua famiglia. Come ogni benefattore, egli all'inizio dichiarò di essere intenzionato a far sì che l'edificio « gareggiasse con le più magnifiche fabriche inalzate in più luoghi di Roma dalla sua liberalità... »[2]. Ma, a differenza di molti altri (e a differenza di quanto fosse solito fare egli stesso)[3], il Pamphili riuscì a mantenere la promessa fatta sino alla morte, avvenuta nel 1665, dopo di che il suo esempio fu fedelmente seguito dal figlio. La costruzione di Sant'Andrea non fu ostacolata dalle difficoltà finanziarie che abbiamo visto a proposito di altre chiese, e si può giudicare molto bene lo spirito di intraprendenza del principe, sia per quanto riguardava il lato finanziario che per quanto riguardava invece l'autonomia concessa all'artista, da un episodio accaduto nel 1663, in occasione di una visita in cantiere. Constatando che le spese stavano per superare di molto l'importo della somma anticipata, versò « in loco » 1000 scudi, dicendo: « Si faccia quanto il Cavalier Bernino ordinerà, benché c'andasse tutto il mio... »[4].

In effetti l'autorità del Bernini fu costante in ogni fase dei lavori. Ciascuna fattura, ciascun contratto doveva essere approvato da lui e contrassegnato dalle sue vigorose iniziali[5], e persino gli operai addetti alle mansioni più umili erano sottoposti al suo diretto controllo. Egli in tale impresa s'identificava virtualmente con la figura del committente, e rifiutava ogni forma di pagamento, compresi i quadri con scene di battaglia di Giacomo Borgognone[6]. Neppure il suo assistente Mattia de' Rossi costava molto ai Gesuiti, ricevendo, a titolo di remunerazione, del vino, gli inevitabili quadri con scene di battaglia del Borgognone e « due piatti di maiolica antica dipinti, per quanto si creda, da Raffaello d'Urbino, almeno da qualcheduno di questa scuola, i quali si tenevano per vendersi e non si era mai trovato compratore. Una volta furono stimati sc. 50 ma par che non valessero tanto »[1].

[1] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865-18.
[2] *Ibid.*, Rom. 163, f. 304.
[3] Per Camillo Pamphili vedi oltre, cap. VI.
[4] MSS. negli Archivi dei Gesuiti: Fondo di Gesù, N. 865-18.
[5] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865, 4-6-7-8.
[6] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865-19.

Questa chiesa meravigliosa, con i suoi marmi riccamente colorati e con la sua fastosa decorazione interamente subordinata a una pianta ovale semplice e di effetto immediato, costituì in tal modo un'espressione pura del genio del Bernini, finalmente libero dai consigli di un committente e per di più privo di preoccupazioni finanziarie. Paragonando poi questa alle altre sue opere, risulta evidente che un'impulso particolare gli veniva dal fatto che essa era destinata ai Gesuiti. In nessun altro luogo l'iconografia è progettata così coerentemente, con ogni elemento della decorazione, che simboleggia in una certa misura la dominante figura di Sant'Andrea che si eleva trionfante dal frontone spezzato posto sopra la cappella principale. E, come più tardi nella chiesa del Gesù e in Sant'Ignazio, il fervore creativo è tale da infrangere le normali barriere architettoniche, confondendo il Cielo e la Terra in un'unica visione. La luce del giorno si riversa all'interno dall'alto di un lucernario posto sopra l'altar maggiore, identificandosi simbolicamente con la gloria dei raggi dorati che promanano dal tamburo; contemporaneamente scendono verso la cappella un gran numero di aurei putti, dapprima solamente teste e ali, e poi, via via che s'avvicinano a terra, sempre più consistenti. Quando il sole illumina i cassettoni bianchi e dorati della cupola, molto più profondamente espresso che non in qualsiasi affresco è il senso di un intervento divino. *16*

Non appena la struttura della chiesa poté dirsi completa, i Gesuiti presero a considerare il problema delle pale d'altare. Per quanto venissero certo seguiti i consigli del Bernini, i Gesuiti trattarono direttamente con gli artisti, al cui pagamento provvedevano gli eredi del principe Pamphili morto nel 1667[2]. Guglielmo Borgogno-

[1] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 1017, p. 95.
[2] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865-13: così il Gaulli ebbe 100 scudi « per le mani del P. Francesco Scaramuccia quale disse pagarli di denari propri di detto Noviziato con animo di rivalersene dal Signor Principe Panfiglio...».

ne, che nel 1668 ebbe l'incarico di dipingere *Il martirio di Sant'Andrea* per l'altar maggiore, era già stato impiegato nel noviziato insieme al fratello gesuita Giacomo. Altrettanto prevedibile fu la scelta del Gaulli, che nel 1676 eseguì *La morte di San Francesco Saverio* per l'altare a quel santo dedicato, ricevendone a compenso 100 scudi. Questo medesimo artista, al termine di numerose e complesse controversie finanziarie, dipinse per la stessa cappella anche due scene tratte dalla vita del santo[1]. Prolungate e difficili furono pure le trattative con un altro pittore, Giacinto Brandi, per la decorazione della cappella della Passione con quadri raffiguranti la *Pietà*, *Cristo e Santa Veronica* e la *Flagellazione*[2], mentre Carlo Maratta, il più famoso (e più pagato) artista di Roma, impiegava otto anni a portare a termine la pala d'altare di *San Stanislao Kostka*[3].

L'ultima ad essere decorata fu la cappella dedicata alla Madonna. Ancora nel 1691, ventun'anni dopo l'apertura al pubblico della chiesa, un documento gesuita lamentava ch'essa fosse « affatto rustica »[4]. Prese a occuparsene allora il cardinale Ottoboni, nipote di papa Alessandro VIII, incaricando Ludovico David di dipingere pale d'altare raffiguranti la *Natività*, l'*Adorazione dei Re Magi* e la *Fuga in Egitto*; ai pagamenti provvedevano i fondi lasciati dal principe Pamphili. Gli eredi di quest'ultimo si riservarono però il diritto, che più tardi fecero valere, di cambiare la decorazione qualora decidessero di abbellire la cappella.

Con la decorazione del Gesù e di Sant'Andrea al Quirinale ormai completa o in via di esserlo, un solo grande problema si poneva ora ai Gesuiti. La chiesa di Sant'Ignazio, pur aperta al pubblico sin dal 1642, aveva ancora l'aspetto di un vasto e spoglio mausoleo, completamente privo di ornamenti, a contrasto con le meraviglie delle altre chiese. Allorché nel 1680 il generale Oliva chiamò a Roma il trentottenne Andrea Pozzo per porre rimedio a questo stato di cose, sembrò che le sue ambizioni fossero infine sul punto di venir soddisfatte, dato che si trattava di un artista di grande ingegno il quale per di più era anche gesuita, proprio come il Borgognone.

[1] MSS. negli Archivi dei Gesuiti: Fondo di Gesù, N. 865-13.
[2] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865-13. Per il testo completo delle lettere del Brandi ai padri Gesuiti vedi l'Appendice I.
[3] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 865-13. Per i rapporti del Maratta con i Gesuiti vedi l'Appendice I.
[4] *Ibid.*, Fondo di Gesù, N. 101, p. 191. Vedi anche Pascoli, I, p. 172.

Il Pozzo, nato a Trento, era entrato nella Compagnia come fratello laico all'età di ventidue anni, e aveva avuto grande successo nell'Italia settentrionale, decorando numerose chiese dei Gesuiti, particolarmente a Torino e a Mondovì, con grandiosi effetti di prospettiva[1]. Alcuni suoi quadri erano giunti tra le mani dell'Oliva, che li aveva mostrati a Carlo Maratta, per consiglio del quale il Pozzo fu chiamato a Roma. Quando questi arrivò, dopo un viaggio compiuto senza fretta, l'Oliva era morto.

La cronaca dei fatti che seguirono s'adatta mirabilmente alle tendenze romanzesche dei biografi del Settecento, ai quali non pare vero di poter raccontare come l'artista accettasse con la più grande umiltà i mediocri incarichi affidatigli dai superiori, ignari del suo valore (per esempio andare in giro per Roma a raccogliere oboli); come un giorno questi superiori, discutendosi dello spettacolo che doveva essere allestito in occasione delle Quarant'Ore, venissero alla conclusione che quell'anno non si poteva spendere troppo; come il Pozzo si offrisse di costruire un apparato scenico senza l'impiego di null'altro che stracci e i soliti canovacci — proposta respinta prima sdegnosamente, e infine accettata — e come ne risultasse un trionfo. Una trama consueta alle favole sul cammino verso il successo. Ma il Pozzo doveva ancora affrontare numerose difficoltà.

Per prima cosa gli fu richiesto di dipingere il corridoio che congiungeva le stanzette in cui aveva vissuto Sant'Ignazio[2]. Allorché nel 1602 era stata costruita la Casa Professa accanto alla chiesa del Gesù, questi locali erano stati conservati e trasformati in cappelle. Il compito di decorare il corridoio era stato in seguito affidato a Giacomo Borgognone, che però era morto prima di averlo portato a termine. Data la conformazione, l'ambiente non poteva essere trattato come un tutto unitario, e l'artista perciò divise le pareti e le volte in una serie di piccole scene, separate tra loro per mezzo di elaborate cornici e di putti. In esse egli raffigurò vari momenti della vita terrena e celeste di Sant'Ignazio, valendosi con tanta esuberanza della sua grande abilità tecnica da far apparire la decorazione grottescamente deformata, se vista in un'erronea prospettiva.

Proprio quando il Pozzo stava cominciando ad essere apprezzato

[1] Vedi MSS. Cod. Palat. 565, ff. 120-42, nella Biblioteca Nazionale, Firenze: *Francesco Baldinucci: Vita del Padre Pozzo.*
[2] Tacchi-Venturi: *La casa di S. Ignazio in Roma*, n. d.

dai Gesuiti, accadde un fatto che per poco non interruppe la sua attività per l'Ordine. Il duca di Savoia, al cui servizio l'artista aveva lavorato in precedenza e che con molta riluttanza gli aveva permesso di venire a Roma su comando dell'Oliva, ora lo richiamava per decorare una galleria. Il Pozzo chiese al nuovo generale l'autorizzazione di rifiutare, ma si sentì rispondere ch'era « molto doveroso il compiacere a' Gran Principi nelle loro giuste domande ». Egli allora si appellò segretamente al papa, ottenendone quel che il generale gli aveva negato. Di conseguenza il principe, attribuendo erroneamente il rifiuto ai Gesuiti, inviò loro un'altra lettera e quando infine il Pozzo lo mise al corrente di come stavano veramente le cose si rivolse anche al pontefice. Ma questi non cambiò idea, e il duca si vide quindi costretto a rendere dura la vita nei suoi territori ai Gesuiti, i quali per converso biasimarono il Pozzo a causa delle difficoltà ch'egli aveva loro procurato.

La chiesa di Sant'Ignazio non era mai stata finita, sia per difficoltà finanziarie che per le controversie intercorse con gli eredi Ludovisi. Il rettore del Collegio Romano si convinse infine che se proprio non si poteva disporre di una vera cupola, occorreva almeno trovare il modo di riempire il vuoto spiacevole che si apriva là dove quella avrebbe dovuto essere. Si consultarono numerosi artisti ed architetti, e tra quelli che presentarono dei progetti era anche il Pozzo, che proponeva di dipingere una grande tela piana con effetti prospettici tali da creare l'illusione di una cupola autentica. Dietro consiglio di Mattia de' Rossi, successore del Bernini in Sant'Andrea al Quirinale e ora architetto di San Pietro, l'idea fu accolta. Per quanto fosse deriso dai confratelli, il Pozzo affermava di sentirsi sicuro del risultato come di una proposizione di Euclide[1], e il suo ottimismo in un primo tempo parve giustificato. Mostrata al pubblico nel giugno del 1685, la sua invenzione venne descritta come « assai vaga et artificiosa, et credesi vi starà molti anni avanti risolvino di farla materialmente »[2]. In seguito però un altro scrittore faceva notare che, essendo su tela, la cupola avrebbe finito con lo scurirsi[3], e infatti pochi anni dopo essere stata dipinta essa risultava quasi invisibile.

[1] Pascoli, II, p. 265.
[2] Citato da Pastor, XIV, parte II, p. 26. Vedi anche Baldinucci, MS. cit.
[3] Pascoli, II, p. 256. Il dipinto di Pozzo è stato recentemente restaurato e risulta perciò più chiaramente leggibile.

Per alcuni anni dopo il 1685 il Pozzo fu occupato ad affrescare la tribuna e l'abside, dove egli raffigurò alcuni dei principali avvenimenti della storia della Compagnia alle origini, tra i quali in particolare evidenza la promessa, ampiamente mantenuta, fatta da Cristo a Sant'Ignazio a La Storta: « Ego vobis Romae propitius ero ». Sia l'argomento che il modo con cui questo è trattato differiscono non poco dagli affreschi del Gaulli nella chiesa del Gesù, mancando tanto della teologica complessità quanto della carica emotiva di questi ultimi. Gli affreschi del Pozzo rappresentano in certo modo una reazione antibarocca. I personaggi appaiono raffigurati con la massima chiarezza e tutta la composizione risente di una certa rigidezza dovuta alla precisione con cui lo schema architettonico è delineato. Che una opera così diversa, sia per l'intima ispirazione che per lo stile, dalla *Adorazione dell'Agnello*, venisse benevolmente accettata dai Gesuiti, dimostra o che i loro gusti negli ultimi anni erano completamente mutati o almeno che erano abbastanza « cattolici » da includere tutto ciò che apparisse grandioso, senza eccessive preoccupazioni riguardo alla coerenza stilistica. Sui pennacchi il Pozzo volle evitare di rappresentare i soggetti consueti, cioè gli Evangelisti o i Dottori della Chiesa, scegliendo invece qualcosa di nuovo[1]. Dipinse così Giuditta con la testa di Oloferne, Davide con la testa di Golia, Giaele che trafigge Sisera con un artiglio e Sansone che uccide mille nemici valendosi di una mandibola. Per quanto questi soggetti avessero lo scopo di illustrare lo zelo con cui occorre sempre contrastare il passo all'eresia, assai poco riverente si mostrò il popolaccio romano, e si diffuse rapidamente la voce « chi vuol comprar buona carne vada a S. Ignazio, che vi sono nuovamente aperti quattro macelli ».

« Dal credito straordinario riportato per questa pittura [la cupola] non solo dal P. Andrea che ne fu l'artefice ma anche da tutta la Compagnia che l'ordinò ne nacque il pensiero di dipingere la gran volta della stessa chiesa di S. Ignatio, un'impresa veramente la maggiore che potesse prendere un gran Professore e con tutto che i P.P. fossero d'accordo di valersi del pennello del P. Pozzo volsero però con somma prudenza avanti di mettervi mano per prenderne informazione da Pittori, e Architetti rinomati di Roma », scrisse il suo biografo[2]. La

[1] Pascoli, II, p. 257: « Volle uscir da tali soggetti, et inventarne altri nuovi... ».
[2] Baldinucci, MS. cit.

volta era stata ornata in precedenza con una decorazione a stucco, che il Pozzo fece togliere senza il minimo scrupolo, dicendo che era più adatta per una cucina che per una chiesa. A causa di questo provvedimento, del resto inevitabile se voleva dipingere la volta, egli fu fatto segno ad attacchi così violenti, che i padri Gesuiti esitavano ad uscire per timore di venire offesi pubblicamente. Presero perciò in considerazione la opportunità di rinunciarvi, e di lasciare la volta com'era; ma ormai era tardi, e nel 1688 il Pozzo dava inizio alla sua colossale
17 impresa.

In seguito l'artista stesso spiegherà estesamente il significato del suo affresco[1]. Esso si basava essenzialmente sulle parole di Cristo, quali sono riportate da San Luca: « Sono venuto a gettar fuoco sulla terra; e che mi resta a desiderare, se già è acceso? ». Cristo alludeva alla Chiesa, e, adattando tali parole a Sant'Ignazio stesso (forse che questi non aveva spesso incoraggiato i suoi discepoli dicendo loro « andate e infiammate ogni cosa »?), il Pozzo intese fare con la sua opera una grande celebrazione dell'attività missionaria dei Gesuiti: « nel mezzo della Volta dipinsi un'Imagine di Giesù, il qual' comunica un raggio di luce al Cuor d'Ignazio, che poi vien da esso trasmesso alli seni più riposti delle quattro Parti del Mondo... dall'istesso seno del Redentore si spica un'altro raggio, che portandosi ad uno scudo, in cui mirasi impresso il nome di Giesù, la corona di luce; significandosi con ciò: che avendo il Redentore per mira la gloria di suo nome, volle onorare Ignazio ».

Questa breve citazione tratta dalla descrizione del Pozzo dimostra chiaramente che anch'egli seguiva quella che era una delle caratteristiche costanti delle decorazioni eseguite per l'Ordine, e cioè l'influenza esercitata in questo mondo dalle forze ultraterrene, in luogo dello schema abituale in cui si vedono i santi ricevere il loro compenso ed elevarsi al cielo per godere della beatitudine eterna.

Tanta profusione decorativa rese le tre principali chiese dei Gesuiti le più grandiose di Roma, come essi per primi notavano[2]. Ma anche dopo che queste furono completate, quella medesima energia che le aveva fatte sorgere parve incoraggiare ulteriori sforzi, sicché numerose nuove opere furono iniziate negli ultimi anni del secolo.

[1] Tietze, 1914-15, pp. 432-46.
[2] Pascoli, II, p. 260.

Tra queste era la più elaborata cappella che fosse mai stata sin allora concepita, dedicata al fondatore di quell'Ordine che aveva conseguito tanto trionfo.

La cappella nel transetto di sinistra della chiesa del Gesù apparteneva agli eredi del cardinale Savelli[1]. Dedicato originalmente alla Crocefissione, l'altare era stato disegnato, ma mai portato a compimento, da Giacomo della Porta. Dopo la morte del cardinale, gli eredi mostrarono di disinteressarsi della cappella per oltre un secolo, sicché questa tornò praticamente sotto la tutela dei Gesuiti. Allorché nel 1622 Ignazio venne canonizzato, essi ne trasferirono le spoglie in questa cappella, ponendovi sopra il quadro dipinto per la circostanza dal Van Dyck. Quindici anni più tardi i Gesuiti ricevettero l'offerta di una superba urna, modellata dall'Algardi, nella quale porre i resti del santo, mentre nello stesso tempo Pietro da Cortona costruiva un nuovo altare, in luogo di quello incompleto del della Porta, a spese, probabilmente, degli stessi Gesuiti. Nel 1646 l'ottava Congregazione Generale della Compagnia entrò nell'ordine di idee di erigere un monumento più ambizioso. Venne compilato un memorandum in cui si faceva notare che San Domenico a Bologna, San Francesco ad Assisi e San Benedetto a Montecassino erano tutti convenientemente commemorati; certamente anche Sant'Ignazio, il solo fra tutti i fondatori di Ordini che fosse seppellito a Roma, doveva avere un elegante monumento. A causa, comunque, dei « tempi disastrosi e dell'estrema povertà » della Compagnia, il progetto non poté essere portato avanti. Quattro anni dopo, tuttavia, un cospicuo legato veniva lasciato in Perù ai Gesuiti, i quali pensarono di costruire un Collegio nel luogo natale di Ignazio, nella provincia di Vizcaya. Il generale della Compagnia, padre Nickel, suggerì invece di impiegare quel denaro nella decorazione di una cappella nella chiesa del Gesù, a Roma. Ma gli spagnoli evidentemente non gradirono molto l'idea, diffondendo anzi la voce che il generale voleva quel denaro « per suo uso personale ». Ancora una volta le cose rimasero al punto di prima.

Nel frattempo, però, grosse somme avevano cominciato ad affluire da ogni parte d'Europa per la costruzione della cappella. Allorché divenne generale, l'Oliva decise che il monumento a Ignazio sarebbe sorto non nel transetto bensì sotto l'altar maggiore, sì da

[1] Pecchiai, 1952, pp. 259 ss.

di morte, che « tra il chiaro e oscuro della stanza [del Noviziato] fa vedere a chi entra come un morto sul cataletto, che multo compunge »[1]). Ma limitare in tal senso il contributo dato all'arte dai Gesuiti, come fecero gli studiosi del secolo scorso, è completamente inesatto. Tutta l'arte barocca ha carattere fortemente emotivo, e per quasi tutto il secolo XVII i Gesuiti non fecero altro che tentare di seguire gli stili correnti, spesso con difficoltà varie dovute a mancanza di denaro o di protettori. Allorché nella seconda metà del secolo essi furono finalmente in grado di ricorrere direttamente all'opera di artisti di fama, si rivelò la loro tendenza a mettere in risalto gli elementi dottrinali dei loro articoli di fede con maggior abbondanza di particolari di quanto non fosse abituale nelle chiese romane. Infatti l'arte potentemente illusionistica da essi incoraggiata in Sant'Andrea al Quirinale, nella chiesa del Gesù e soprattutto in Sant'Ignazio, molto tempo dopo che questo tipo di decorazione era scomparso altrove, era dettata proprio da simili considerazioni. I Gesuiti, anche nei momenti di maggior decadenza spirituale, quando furono costretti a difendersi dagli attacchi mossi contro di loro da ogni parte per la corruzione dei loro ideali, erano innanzi tutto dei missionari. La loro arte era perciò mondana, in un senso più vero di quanto tale termine di solito non lasci intendere; loro scopo costante era quello di lumeggiare il lavorio della grazia divina (naturalmente per mediazione della Compagnia di Gesù) nell'anima umana, ed essi quindi mostravano un interesse minore per la salvezza individuale di chi ne era già stato toccato. Era questo a dare ai soffitti delle loro chiese quel vigore logico che mancava in tante altre opere analoghe; mentre nella Chiesa Nuova vediamo un miracolo particolare e caratteristico di un Ordine che adorava la Vergine e San Filippo al di sopra di ogni altra cosa, in quella del Gesù e in Sant'Ignazio siamo invece testimoni di un tema universale al cui sviluppo noi stessi direttamente partecipiamo.

[1] Per la storia di questa figura e per l'interessante disputa sollevatasi tra i Gesuiti in seguito ad una proposta di trasferirla nella stessa chiesa vedi Haskell, 1955, pp. 287-91.

Nel 1697 Padre Pozzo tracciò un altare nel transetto di sinistra di Sant'Ignazio che poi venne completato dal Legros con un delicato bassorilievo rappresentante *L'Assunzione del Beato Luigi Gonzaga*. La cappella sita nel transetto di destra venne completata solamente nel 1749, allorché Filippo della Valle e Pietro Bracci eseguirono un bassorilievo marmoreo raffigurante l'*Annunciazione*; vedi Fabrini.

Nel 1710 Pierre Legros completò nella stessa chiesa il monumento al papa Gregorio XV e al cardinale Ludovisi. Negli Archivi dei Gesuiti si conservano molti documenti relativi a questo progetto: *Ecclesia S. Ignatii de Urbe*, 1255.

Capitolo quarto

IL MECENATISMO PRIVATO

Oltre alla corte pontificia e agli Ordini religiosi non mancavano altre fonti di mecenatismo. Roma brulicava di *amateurs* e di *virtuosi* di ogni genere, e tutti costoro possedevano gallerie di quadri o di oggetti antichi avidamente visitate dai viaggiatori stranieri che affluivano in città. La gran maggioranza di questi collezionisti privati si accontentavano di seguire la moda dettata dalla corte, e sarebbe noioso e fuori luogo soffermarsi caso per caso sugli innumerevoli cardinali, principi e privati cittadini che si dilettavano di raccogliere oggetti d'arte durante il secolo XVII (dispiace per altro non poter prendere in considerazione figure come quella che risponde all'allettante nome di Jacopo Ghibbesio, professore di Università nato da genitori inglesi, capace di scriver versi in sei lingue e possessore entusiasta di numerosi quadri e disegni di Pietro da Cortona)[1]. Alcuni uomini, tuttavia, ebbero una reale importanza nella vita artistica della città, o perché la loro grande ricchezza li rendeva indispensabili ai pittori che affluivano a Roma da ogni parte d'Europa, oppure perché gusti fermamente difesi e talvolta eccentrici conducevano questi artisti verso sbocchi imprevedibili.

I.

Fra tutte le collezioni private esistenti a Roma al tempo dell'ascesa al soglio di Urbano VIII, di gran lunga la più singolare era quella del marchese Giustiniani[2], se pur d'ora in avanti questi doveva diven- 1

[1] Bertolotti, 1886, al quale tuttavia sfugge l'allusione al Ghibbesio contenuta nello Skippon, p. 650.

[2] Salerno, 1960.